

# Istoria romanului modern

de R.-M. Albérès

Coperta de *Sergiu Georgescu*

*R.-M. Albérès* HISTOIRE DU ROMAN MODERNE

© Editions Albin Michel Paris 1962, 1967

În românește de *Leonid Dimov*

Prefață de *Nicolae Balotă*

Editura pentru Literatură Universală 1968

## Prefață

### *Marginalii la o istorie a romanului modern*

de Nicolae Balotă

O situație mitică, fundamentală pentru condiția umană, este aceea a *căutării*. Mitologiile sunt pline de eroi care se angajează în aventură, pentru a găsi un obiect râvnit ori pentru a descoperi o taină. Lâna de aur, apa vie, o femeie, un monstru ascuns în labirintul său, „cheamă” eroul, îi determină vocația. O asemenea vocație întâlnim și la eroii epopeilor antice sau medievale, în care unele mituri străvechi apar metamorfozate sau descompuse, păstrându-și însă intenționalitatea originară. Întâlnim, astfel, patosul marilor căutători: al unui Ulise rătăcind pe mări în căutarea căminului pierdut, al creștinului Parsifal căutând misticul potir. Substraturile mitice ale romanului revelează, de asemeni, între alte structuri esențiale, aceea a *căutării*. Nu este vorba, firește, doar de o „temă” preferată a romanelor din toate timpurile; nu pentru faptul că istorisește peripețiile unei omeniri într-o permanentă agitație iscoditoare, ci pentru că este chiar el o continuă *căutare*, romanul constituie genul literar al explorării. Dacă ne-am imagina un roman al romanului (și unele opere semnificative ale timpului nostru se apropie de o asemenea formulă, fiind scrieri în care romancierul se înfățișează pe sine scriindu-și opera, înfăptuirea acesteia petrecându-se oarecum sub ochii noștri), se înțelege de la sine că, personajul principal al unei astfel de lucrări fiind mai puțin romancierul și mai degrabă însuși Romanul, acesta n-ar putea să ne apară decât ca o entitate, o ființă spirituală care, căutând să cuprindă o lume, se caută pe sine.

Orice încercare de a construi o istorie a romanului trebuie să țină seamă de acest caracter esențial. A scrie o astfel de istorie înseamnă a urmări etapele uneia din cele mai pasionante aventuri ale spiritului uman. Și întrucât – cu excepția unor protopărinți din Antichitate și Evul Mediu – literatura romanească apare în Europa o dată cu epoca modernă, istoria sa e strâns legată de mutațiile, de revoluțiile culturii timpurilor noi și, îndeosebi, de marea revoluție artistică, de acea criză fecundă, reînnoitoare, prin care trec de aproape un secol, toate artele. Criza romanului despre care se vorbește mult în ultimul deceniu, face parte dintr-un proces mai vast care a afectat și continuă să afecteze literatura, muzica, artele plastice, și care, în cele din urmă, ține de însăși criza omului modern, a celui om pe care romanul din zilele noastre – după o formulă a lui R.-M. Albérès – îl reprezintă în totalitatea sa.

A ajunge într-o situație critică înseamnă, pe de o parte, a fi supus unor forțe interne contradictorii, pe de altă parte, a ajunge la o limită, la epuizarea virtualităților. Dacă înțelegem prin roman – așa cum ne invitau manualele vechi de teorie a literaturii – o specie literară cu caracteristici definite, nu se poate să nu constatăm că, de fapt, categoriile estetice de altădată sunt de mult sparte și depășite. Cunoaștem azi romane de foarte multe feluri, dar Romanul, specie bine delimitată, nu mai există. Mai putem vorbi oare azi de existența unui roman? Diversitatea speciilor și formelor e atât de mare, încât numai comoditatea categoriilor atotîncăpătoare ne face să înglobăm sub aceeași denumire *Război și Pace* de Tolstoi, o povestire de *science fiction* și o carte ca *L'Innommable* a lui Samuel Beckett. Ne putem întreba dacă o operă ca *Ulise* a lui James Joyce, și cu atât mai mult scrierile lui Beckett, nu reprezintă o parodie finală a unui gen agonizant, după cum *Don Quijote* era o înmormântare parodică a romanului cavaleresc medieval. Se poate vorbi, oare, despre moartea romanului? Apariția unui antiroman, ca și alte fenomene aparent finale, în evoluția acestui gen nu sunt oare identice cu transfigurarea lui? Sentimentul de a asista la un sfârșit, ca și acela de a descoperi un nou început, țin deopotrivă de criza romanului contemporan.

Criza, ca dedublare, înseamnă și judecată. Romanul a ajuns să se interogheze asupra lui însuși, asupra originilor, limitelor, structurilor, obiectivelor sale, să se judece pe sine. Conștiința romanească se supune, în zilele noastre, la un adevărat examen. Spre deosebire de povestitorul naiv de altădată, romancierul se apleacă asupra actului său, și narațiunea se dublează printr-o reflecție asupra narațiunii. După ce a căutat (și mai continuă să caute) a cuceri o lume, după ce s-a constituit pe sine ca un cosmos în expansiune, romanul a purces la o explorare a propriilor sale conținuturi. Autoreflexivitatea sa nu este însă un simplu bizantinism formal-estetic, ci e în același timp unul din cele mai revelatoare moduri de autoexplorare a conștiinței omului modern.

O definiție a romanului e aproape imposibil de dat, chiar dacă ar fi numai pentru motivul pe care l-am arătat mai înainte: faptele la care termenul se aplică sunt mult prea diverse. E greu de găsit un numitor comun, de stabilit genul proxim și diferența specifică a unor texte atât de diferite între ele ca *Gargantua și Pantagruel*, *Principesa de Clèves*, *Tristram Shandy*, *Suflete moarte*, *În căutarea timpului pierdut*, *Procesul*, dar și cărțile lui Jules Verne, romanele polițiste, fantastico-științifice, scrierile „noului val” francez etc. Romanul ajunge să fie mai mult decât o specie literară, o întreagă artă cu genurile și speciile

ei. O artă esențial metamorfică. Într-adevăr, caracterului explorator al romanului i se asociază o structurală aplecare spre metamorfoză. Nu este vorba doar de o devenire continuă a genului, de o transformare pe care o cunosc toate artele, ci de o propensiune oarecum naturală spre metamorfoză, pe care arta romanului – în deosebi în ultima jumătate de veac – o vedește.

Pentru R.-M. Albérès, destinele romanului actual stau sub zodia lui Proteu, monstrul hibrid, acela despre care Virgil, în ultima carte a *Oeorgicelor* îl numea *Immanis pecoris custos, immanior ipse* – păstor al unei turme de monștri și mai monstruos decât ei. E semnificativă alegerea acestei figuri mitologice reprezentând monstrozitatea, dar înainte de toate, metamorfoza. Barocul avea, de asemenea, o vădită predilecție pentru acest *pecoris custos*, pe care-l îndrăgise pentru inventivitatea sa, pentru capacitatea sa de a se preschimba oricând și în orice. Jean Rousset găsește în Proteu – ca și în Circe, în Păun etc. – simboluri dominante ale barocului iubitor de transformări miraculoase (cf. *L'Âge baroque en France*, Paris, 1954). Proteismul, metamorfoza generală a formelor, nu este doar o lege a devenirii, ci o tendință esențială a romanului, și în deosebi a romanului contemporan. De altfel, o lucrare a lui Albérès, ulterioară *Istoriei romanului modern*, dedicată *Metamorfozelor romanului* (*Métamorphoses du Roman*, Paris, 1966) cercetează romanul din ultimele decenii, tocmai sub aspectul acesta al metamorfismului său. Caracterul proteic al romanului, ca și născut-ul explorator de care romanul este animat, sunt strâns legate de condiția omului modern. Mai mult decât alții, R.-M. Albérès, critic și eseist care a meditat asupra „aventurii intelectuale a secolului al XX-lea” (în cartea sa purtând acest titlu), era chemat să perceapă relațiile complexe între avatarurile moderne ale condiției umane și metamorfoza romanului. Deși în *Metamorfozele romanului* el afirmă că o istorie a romanului nu poate fi scrisă decât în trei volume masive de un tânăr jurnalist ambițios ori de un foarte bătrân profesor universitar, autorul *Istoriei romanului modern* nu e nici una nici alta. Ori poate mai exact, fusese una și se pregătea să devină alta, atunci când a scris istoria sa. Această lucrare nu e un studiu stufos și compact în trei volume, ci un vast eseu, o introducere în labirintul romanului modern, pentru cititorii atât de numeroși ai genului care este modalitatea cea mai răspândită de expresie literară a timpului nostru.

A te întreba asupra ta însuși înseamnă a te întoarce, spre origini, spre acel punct origo de la care ai plecat. O istorie a romanului este o întoarcere spre rădăcinile din care a purces. Orice explorare în adâncime trebuie să plece dinspre zilele noastre spre fenomenul originar. Istoria urcă spre surse scoțând la iveală straturi din ce în ce mai profunde, mai îndepărtate în timp. E firesc ca, pornind de la „criza” romanului contemporan, să ne întoarcem spre originile sale în timp, pentru a-i sesiza mai bine implicațiile, atunci când ne vom întoarce din trecut în contemporaneitate. După Paul Hazard care analizează „criza conștiinței europene” (cf. *La crise de la conscience européenne*, 3 vol., Paris, 1934), primele simptome ale crizei apar la sfârșitul secolului al XVII-lea. De fapt, unii gânditori „antimoderni” (între care Jacques Maritain) mergeau mai departe, descoperind în raționalismul secolului al XVII-lea și chiar în Renaștere și Reformă, sursele crizei moderne. Nu s-a observat încă, ori nu s-a cercetat mai îndeaproape, relația dintre apariția erei „moderne” și geneza romanului. S-ar putea afirma că începuturile acelei „crize a conștiinței europene” sunt concomitente cu apariția și răspândirea genului romanesc. Fără să observe o asemenea corelație, istoria lui R.-M. Albérès începe o dată cu romanul baroc, acel roman pe care G. R. Hocke (în *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959) îl denumeste manierist. Timpul nostru a devenit foarte sensibil la fenomenul artistic baroc. Sensibilitate simptomatică, întemeiată pe anumite concordanțe. Astfel, fenomenul „noului roman” cu care se încheie *Istoria* lui Albérès manifestă caracterele unui nou baroc sau, cum observă G. R. Hocke în lucrarea amintită, trăsăturile unui nou manierism. Adevărați „monștri epici”, romanele „prețioase” (Honoré d'Urfé: *Astreea*, Domnișoara de Scudéry: *Artamène sau Marele Cyrus* etc.) urmăresc rădăcirile unei umanități galant-neliniștite printr-un labirint de *quiproquo-uri*. Lumea ca un labirint este o viziune comună barocului și „noului roman” actual. De asemenea, acel mers neregulat al povestirii, acea artificialitate, acel dedal lipsit de ieșire al lumii imaginare, care ne întâmpină în romanul baroc, pot fi regăsite în unele creații ale romanului actual. Să nu uităm că, încă în ultimele sale romane, Thomas Mann depășise limitele burghez-realiste ale esteticii sale anterioare, pentru a adopta un gen de proză manierist-intelectualistă. Opera lui Joyce de la acel *Portret al artistului în tinerețe*, până la *Veghea lui Finnegan*, e un inferno labirintic. Nu mai întâlnim azi naivele feerii ale barocului în care o imaginație excesivă metamorfoza neîncetat propriile sale făpturi, dar asemenea acelor romane ale începutului, ultimele produse ale genului romanesc, propun o lume *à tiroirs*, o lume care se deschide asupra unei alte lumi, care la rândul ei se deschide asupra alteia și așa *ad infinitum*.

Între acel baroc al începuturilor și noul baroc din secolul nostru, romanul descrie o curbă a evoluției pe care o urmărim în *Istoria* lui R.-M. Albérès. Desigur, alura eseistică a cărții, preocuparea de a

stabili o perspectivă diacronică-istorică, face ca analizele sincronice-structurale ale genului romanesc să fie neglijate. Din datele pe care le oferă însă o asemenea panoramă *à vol d'oiseau* a romanului modern, putem stabili câteva coordonate privind, dincolo de istoria însăși a genului, *destinul* său esențial. Dacă Proust nu poate fi înțeles de noi decât prin Balzac, în aceeași măsură e justificat să afirmăm că Balzac nu poate fi înțeles de noi, cei de azi, decât prin Proust. Bineînțeles, amintim corelația dintre acești scriitori doar ca pe un exemplu, pentru a arăta că, într-o ecuație structurală, termenii se pot schimba între ei, operând cu alte criterii decât cu cel istoric-cronologic. Remarcăm, de altfel, că *Istoria romanului modern* nu este o simplă cronică a romanului. Ordinea cronologică a scriitorilor, curentelor, e adeseori – și pe drept cuvânt – sacrificată de autor, de dragul unor integrări și distincții care depășesc cronologia.

Istoric, originile romanului (asupra cărora Albérès nu se oprește) sunt dintre cele mai umile. Tragedia, cu formele sale originare sacrale, epopeea aezilor antici sau a clericilor medievali, lirica pindarică ori poezia medievală de curte, au origini mult mai nobile. Răspunzând unei exigențe dintre cele mai elementare (aceea de a găsi o petrecere a timpului într-o „povestire”) narațiunea romanțioasă se adresa altădată unor suflete „simple”. Orice om are însă – dincoace de sofisticările spiritului – un asemenea suflet „simplu”. Cu toții gustăm anecdoticul care apare atât în bârfa ordinară cât și în ficțiunea cea mai complexă. Ficțiunea însăși – fie că e originar un mit degradat, o parabolă mistică ori o simplă relatare a unor peripeții interesante – oferă, prin esență, posibilitatea unei evaziuni din cotidian, din orice situație închisă, din propria condiție limitat-umană. Ca voință de evaziune, ficțiunea îndeplinește o funcție ek-statică; ea propulsează omul în afara ființei sale pe care o consideră neautentică, îngustă, o limită nejustificată. Romanul își are izvorul antropologic (nu istoric) într-o carență a ființei umane. Nu *suntem* îndeajuns, vrem să *fim* mai mult decât suntem. Fantasio, grațiosul personaj al lui Musset, voia să fie „domnul acela oare trece”. Un etern bovarism ne îndeamnă să fim altceva decât suntem, să înghițim vieți străine. O adevărată antropofagie spirituală stă la originea voluptății pe care ne-o procură participarea la viața romanescă. Pătrundem în intimitatea conștiinței eroilor unui roman, aspirând spre o plenitudine niciodată atinsă pe de-a-ntregul, a ființei noastre. Mai mult chiar decât o amplificare a existenței noastre romanul oferă cititorilor (ca și romancierului de altfel) accesul la *destin*. „Romanul e un substitut al morții...”, „romanul a înlocuit ideea de eternitate”... afirmă Albérès. Dacă prin roman evadăm dincolo de existența banală, acesta nu e un salt în neant, ci într-un fel de supra existență oare domină existența însăși. Romancierul devine astfel un deținător al tainelor Destinului, iar noi înșine participăm la revelațiile sale. *Eritis sicut dii* – veți fi asemenea lui Dumnezeu – aceasta era momeala cu care șarpele biblic îi ispita pe primii locuitori ai paradisiului pământesc. Știm că Balzac se credea un creator asemenea lui Dumnezeu, iar François Mauriac, în secolul nostru, recunoaște și el că ambiția romancierului de a atinge o plenitudine a cunoașterii, de a deține tainele destinului, de a crea ființe vii, este – în imagine, desigur – o împlinire a promisiunii Seducătorului biblic (cf. *Le Romancier et ses personnages*, Paris, 1952, p. 117). Aceasta, bineînțeles, dacă într-adevăr romanul n-ar putea atinge finalitatea secretă: aceea de a se identifica cu o carte a destinului, dispunând de viața oamenilor. Romanul dispune însă numai de viața unor ființe fictive. În orice caz, permițând evaziunea dintr-o existență banală, prin ficțiune, romanul contribuie la o înființare a omului. Chiar dacă nu aderăm la aserțiunea lui Albérès, după care romanul este o „boală” a romanului, socotim totuși că romanul e un paliativ pentru o „maladie” a conștiinței omului căruia nu-i e suficientă conștiința sa. Romanul răspunde, astfel, unei funciare tendințe umane spre o existență plenară (un *a fi* absolut) prin înglobarea altor existențe (un *a avea* total).

Din această propensiune a romanului spre realizarea unei *ființe* totale, derivă atracția pe care o vedește acest gen explorator pentru intimitatea ființei. Încă din secolul al XVII-lea, atât de pudic (secolul în care jansenistul Pierre Nicole îi trata pe „născocitorii de romane” ca pe niște „otrăvitori publici”), secolul în care a răspunde iubirii cuiva se exprima prin a „compătimi” cu cineva, apare curiozitatea pentru fluctuația interioară a afectivității. Descartes scrisese un tratat al pasiunilor (*Les Passions de l'âme*, 1650), iar moraliștii – un La Rochefoucauld, un La Bruyère – procedaseră la o disecție lucidă a aparențelor spre a ajunge la adevărul lăuntric al caracterelor. Dar lumea simțurilor pare să nu existe încă, iar sentimentele sunt raționalizate. Abia în secolul al XVIII-lea, ca Marivaux (la care Albérès surprinde cu finețe apariția ambiguității sentimental-senzuale) și cu Rousseau, evocarea vieții emoționale găsește drept de cetate în roman. De la complacerea în deliciile unei afectivități descoperite, la tratarea cinică a acestei sensibilități, în romanele lui Choderlos de Laclos și ale marchizului de Sade, iar, mai apoi, la cruda analiză psihologică din *Adolphe* al lui Benjamin Constant, arta romanescă face progrese neîncetate în explorarea intimității. Ea devine astfel, după Albérès, o artă a „indiscreției”, istoria romanului fiind, oarecum, echivalentă cu o istorie a „impudorii”. Artă a explorării, mai degrabă: în nici o artă omul nu s-a căutat pe sine cu mai multă înfrigurare decât în roman. Atracția „profunzimilor” conștiinței, atracția exercitată de acel vid pe care

fiecare om îl descoperă în străfundurile sale, intuindu-l la ceilalți, nu este doar un apetit al indiscreției. Scriitorul timpurilor noi – un Kafka, un Faulkner, un Beckett – căutând (ca și poeții de la Rimbaud și Michaux) să comunice incomunicabilul, încearcă o explorare a Ființei, pe care mai demult romancierii o înțelegeau ca o entitate psihologic-socială, pentru ca azi din ce în ce mai mulți romancieri occidentali să intuiască într-însa o entitate ontologică. Esențialitatea Ființei, realizarea ei sub o formă plenară, iată obiectul obsedant al romancierului contemporan.

Tendința aceasta spre o înființare prin roman este strâns legată de o năzuință a romanului spre totalitate. Mai mult decât poezia, decât muzica, creația romanescă este animală de o intenție estetică (un *Kunstwollen*, ca să folosim un termen al esteticii germane) vizând o *artă totală*, o operă literară care înglobează resursele lirismului, ale epicii (în sensul vechi al cuvântului) și ale dramei. Această tendință latentă a romanului din toate timpurile este deosebit de manifestă în unele creații contemporane. R. Jakobson rămâne încă în cadrul schemei aristotelice, atunci când distinge poezia la persoana întâi singular ori lirică, de poezia persoanei a treia și a timpului trecut ori epică (cf. *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* – citat de R. Wellek și A. Warren – *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 302). În *Poetica* sa, Aristotel distinge trei genuri literare fundamentale: epopeea, tragedia și poezia lirică ori „melică”. Dar la Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, „eul” povestitorului epic nu mai e privit ca dinafară, ca o a treia persoană, nu mai e un eu obiectivat (*das objektivierte Ich*) așa cum pretinde R. Jakobson. Narațiunea directă a eposului, narațiunea dialogată a dramei și melosul liric, se întâlnesc în efortul romancierilor amintiți (și nu numai al lor) spre o *artă totală*.

Totalitatea pe care o vizează romanul nu este doar de ordin tehnic-literar; ea nu este doar un transfer al mijloacelor de expresie al tuturor genurilor literare în sfera romanului. Această totalitate implică o utilizare a tuturor mijloacelor de care dispune un nissus creator artistic. Astfel modalitățile muzicii, ale picturii, și mai nou ale cinematografului, au fost preluate de unii romancieri. André Gide avea ambiția unui roman construit ca o *Artă a fugii*. Un personaj din romanul lui Aldous Huxley *Punct, contrapunct*, purtător de voce al autorului, își propunea o „muzicalizare a romanului”. Transpunerea tehnicii seriale din muzică în roman, utilizarea comportamentismului cinematografic, a construcțiilor picturale sau arhitectonice indică velleitatea romanului contemporan de a deveni o artă totală.

Dar acest totalitarism se manifestă și în intenționalitatea romanului de a îmbrățișa totul, de a deveni o sumă. Într-o epocă în oare marile sisteme metafizice apun, în care știința nu mai oferă o imagine unitară și univocă a lumii tocmai prin multiplicarea demersurilor ei, romanul manifestă o propensiune cosmotică. Cosmosul este o unitate și o totalitate. Desigur, încă în secolul trecut, *Comedia umană* a lui Balzac constituia o sumă istoric-documentară, o viziune integrală asupra unei lumi. A constitui un univers a rămas o ambiție dominantă a romanului, de la ciclul naturalist al lui Zola, la romanele-frescă, ciclice, polifonice, din perioada pe care R.-M. Albérès o denumeste „postrealistă”. Astfel sunt: *Jean Christophe* al lui Romain Rolland, ciclurile *Salavin* și *Cronica familiei Pasquier* ale lui Georges Duhamel, *Oamenii de bunăvoință* al lui Jules Romains și *Familia Thibault* al lui Roger Martin du Gard, nu mai puțin decât acea *Saga* a familiei *Forsyte* istorisită cu pedantă minuție de John Galsworthy, ori cronică a familiei *Buddenbrook* povestită cu emoție și ironie de Thomas Mann. Mari edificii prestigioase, uneori greoaie, dar având ambiția să îmbrățișeze sub unghiul unei familii, al unei societăți, un întreg univers. Dar intenția cosmotică nu lipsește nici din opera lui Dos Passos (trilogia *U.S.A.*), pe care J.-P. Sartre îl numea în 1938 cel mai mare romancier al timpului, nici din voluminoasele romane ale lui Thomas Wolfe, pe care Faulkner îl socotea cel mai mare scriitor al America, și pe care – surprinzător – R.-M. Albérès nu-l amintește în *Istoria* sa. În alt sens însă decât în cronicile amintite, creația romanescă a unui Proust, Kafka, Musil ori Faulkner, manifestă în secolul nostru o tendință cosmotică. Pentru a ne apropia de înțelegerea ei, trebuie să aplicăm romanului noțiunea de sistem. Într-o perioadă anterioară, dominată de o perspectivă organicist-biologică, romanul ar fi putut fi asemănat cu un organism. Afirmația cea mai elementară, mai generală pe care o putem face privind unele organisme lingvistic-artistice ca *Bâlciul deșertăciunilor*, *Conștiința lui Zeno* ori *Molloy* este că fiecare din ele alcătuiește câte un sistem autonom, chiar dacă, asemenea corpurilor cerești, ele fac parte din diverse sisteme mai cuprinzătoare. Romanele contemporane care au trecut prin marea revoluție a formelor, rămân astfel de sisteme. Dar pe când romanele „tradiționale” erau ordonate în jurul câte unui nucleu central, sistemul romanului nou nu cunoaște un asemenea centru După cum fizica nouă a trecut de la înfățișarea unui univers cu un număr determinat de dimensiuni, perceptibil prin simțuri, reductibil la formule bine determinate, la un univers al fizicii noi, în care principiul indeterminismului joacă un rol important, în care coerența și logica se modifică după scara la care se petrec fenomenele, tot astfel romancierul nou propune un univers în expansiune cu *n* dimensiuni, cu coordonate aparent ilogice, un univers care nu e imediat perceptibil ori inteligibil. Aceasta

nu înseamnă că romanele noi nu sunt construcții omogene. Cu toată confuzia aparentă, cu toate că se oferă nu ca niște obiecte închise, bine delimitate și definite prin însuși „cuvântul” lor, ci ca niște enigme care se cer deslușite, descoperite, romanele acestor scriitori ai veacului continuă să fie sisteme. Sisteme instabile, desigur, amenințate neîncetat de o dublă primejdie. Romancierul trebuie să împace două tendințe contradictorii care rezidă în sistemul noului roman: una spre totala descătușare a sa, spre infinitatea cosmică a sistemului (și în acest caz îl pândește haosul anarhic), alta spre totala ordonare interioară a sistemului, spre rigiditatea sa schematică (și în acest caz îl pândește schematismul, tirania șabloanelor). Opere mari n-au putut evita impasul haosului (de pildă monstruos-geniala *Veghe a lui Finnegan*), ori impasul schemei (ca unele texte ale „noului roman” francez – de pildă – *Trepte* al lui M. Butor).

Romanul din secolul nostru caută mai mult decât obiectivitatea, fidelitatea structurilor sale la fenomenul real, coerența interioară a universului romanesc. Joseph Franck (cf. *Spatial Form in Modern literature*, art. reprodus în *Criticism*, New York, 1948) analizează modul „poetic” în care se organizează unele romane contemporane. E vorba de o poezie nenarativă, nonepică, de o „autoreflexivitate” a romanului. Coerența a devenit o valoare esențială. Desigur, marii romancieri ai veacului trecut cunoșteau prea bine valoarea coerenței. Dar pentru ei aceasta privea, înainte de toate, caracterele, intriga și personajele, adică elementele constitutive ale unui roman „tradițional”. Personajele balzaciene sunt „tipuri”, tocmai din cauza consecvenței lor la propriul caracter, la propriile vicii și manii, dinainte trasate, ca o predestinație a lor. Tolstoi caută coerența lui Karenin, și de aceea ni se pare atât de surprinzătoare, de modernă, „conversiunea” momentană a acestuia, la patul soției bolnave. O dată bolnava restabilită, coerența personajului nu-i mai îngăduia nici o abatere de la „caracterul” său bine stabilit. Aceste coerențe prestabilite în opera scriitorilor din secolul trecut și-au dovedit – în bună măsură prin descoperirile psihanalizei, prin influența filozofiei existențialiste – artificialitatea. Romanul heterodox din secolul nostru a căutat să se debaraseze de artificiile, de convențiile secolului trecut, în redarea coerentă a „vieții”. Adevărul psihologic pe care îl revendica pentru sine analiza psihologică clasică, s-a dovedit în mare măsură arbitrară o dată cu apariția analizelor inconștientului și a cercetărilor comportamentiste. Iar „coerența” personajului „viu” s-a dovedit o convenție alături de altele. „Personajul «viu» – spunea Kléber Haedens în *Paradoxe sur le roman* – este cea mai frumoasă invenție a profesorilor”.

O istorie a romanului modern trebuie să urmărească evoluția reprezentării realității sau, mai exact, a raportului dintre ficțiune și realitatea obiectivă. Albérès prezintă o serie de date cu privire la această istorie a mimesis-ului pe care Erich Auerbach a întreprins-o pe un spațiu mai larg (începându-și istoria reprezentării realității de la Homer), dar și mai restrâns (mulțumindu-se cu analize aprofundate dar prea puțin corelate între ele). De fapt, problema raportului dintre ficțiunea romanescă și realitatea fizică ori social-psihologic-istorică, comparația între cosmosul romanesc și universul real considerat ca plan de referință e o problemă de psihologie și sociologie a artei mai mult decât o problemă de estetică. De la sfârșitul secolului al XVII-lea, de la descompunerea barocului, până la începutul secolului al XX-lea, romanul – arată Albérès – se umple de „adevăr”. Reprezentarea realității devine tot mai mult o lege a romanului, care aspiră la redarea cât mai fidelă, cit mai „adevărată” a datelor obiective. O curiozitate enciclopedică ce ține de acel nisus al explorării despre care vorbeam, îl mână pe romancierul obsedat de conformarea cuvântului la realitatea obiectivă. Ca și Robinson Crusoe, care în insula sa reface lumea civilizației pe care o pierduse, romancierul caută o refacere prin verb a lumii pe care prin verbul său o suspendase. Secolul al XIX-lea caută eroi „adevărați”, descrieri „exacte”, intrigi „verosimile”. Romanul tinde să devină o artă a mimării. Adevărul este psihologic, social, istoric. Pe măsură ce universul romanesc se extinde, crește setea de „adevăr”. Posibilități noi de a sesiza realul se oferă celor care îl caută. Pasiunea, universul senzorial, straturile conștiinței dar și păturile societății, îndeletnicirile oamenilor, castele incluse, „misterele” orașului mare, totul se cere – ca în daghereotipul nou descoperit – revelat și fixat. Gustul preuman al bârfei, al „adevărului” spus pe față, dar și apetitul descoperirilor de tot felul, e asemănător acelei porniri care îi mână la drum pe exploratorii geografici. Acest gust contribuie mai mult decât orice la constituirea unei estetici a mimesis-ului în romanul modern. Desigur, nu tot ce se prezintă ca „adevăr” este adevărat în sensul unei adecvări a ficțiunii la realitate. Întreg secolul al XVII-lea – arată pe drept cuvânt Albérès – substituie jocurile gramaticii și ale limbii elegante unei adevărate analize a emoțiilor. Voluptatea emotivității în secolul al XVIII-lea nu e nici ea o garanție pentru redarea veridică a vieții afective. La Harpe, în acel veac, îl admira pe Lesage: „plin de naturalețe și de adevăr”. Dar nimic mai convențional în ochii noștri decât naturalețea lui Lesage. Concepțiile asupra realului s-au modificat și, de asemeni, ideile asupra modalității de a ne iluziona, prin imaginația artistică, asupra realului. Secolul în care realismul triumfă este secolul al XIX-lea. Deși se deschide prin marea irupție a

imaginației romantice, deși Baudelaire reprezentând o întreagă descendență poetică pe care o deschide va declara că fantezia creatoare a artistului e „capacitatea de a produce irealul”, romanul secolului al XIX-lea rămâne placentar la realitate. Romanul acestui secol este, în ansamblul său, serios, documentat, ori căutând să pară documentat; el se complace în descrierea pitorească, în analiza vieții sociale, în reportaj. Încă din secolul al XVII-lea o burghezie tot mai puternică ce se vedea pe sine reprezentanta Umanului (cum arătau cercetările lui Bernard Groethuysen), se vrea cât mai bine informată asupra umanității și a universului după chipul și asemănarea ei. Burghezia vrea să se vadă neîncetat și peste tot pe sine. Ea dorește informații precise și amănunțite asupra obiectelor, a „posesiunilor”, asupra moravurilor, a „purtării”, asupra vederilor politice, religioase etc. Scenele din „viața pariziană”, „provincială”, „militară” a *Comediei umane* ca și scenele londoneze din romanele lui Dickens îi ofereau asemenea informații. Documente istorice în *Război și pace*, romanțate în *Logodnicii* lui Manzoni, deslușind „misterele” mahalalei unei metropole în *Misterele Parisului*, atât de mult gustate ale lui Eugène Sue. Romancierul trebuie să fie un atotștiutor ori, cel puțin, să treacă drept un om bine informat. Flaubert caută în Africa, la Cartagina, pe Salammbô, o găsește în Normandia pe Doamna Bovary și citește 2000 volume – după cum declară în corespondența sa – pentru a scrie *Bouvard și Pécuchet*, romanul „prostiei umane”. Față de setea aceasta de documentare la fața locului, cât de semnificativă ni se pare o declarație a lui Robbe-Grillet care mărturisește că mergând pe o plajă să se documenteze asupra pescărușilor, la prima pasăre care a trecut tipând a înțeles că de fapt pescărușii pe care-i căuta se aflau în el. Dar Balzac, Hugo, Dickens, și mai târziu Zola voiau, ca „niște demiurghi, un roman *total*, totalitatea însemnând pentru niște contemporani ai lui Taine, știință totală. E adevărat că această „știință” ni se pare de multe ori stângace. Balzac mai credea în „adevărurile” istorice ale lui Sir Walter Scott, pe care îl proclamă un maestru al său, în prefața la *Comedia umană*. Marii realiști însă au depășit limitele acestei pseudo-științe, limitele pe care le impuseseră ei înșiși realismului lor. Azi suntem în măsură să știm cât de activ era un anumit ezoterism în creația lui Balzac, ezoterism care – după cum arată Albérès – nu rezida în teozofia swedenborgiană, destul de dubioasă, la care adera marele scriitor, ci în „convingerea de a cunoaște o lume subterană care explică destinele banale și vizibile”. Detaliile materiale, atât de realiste la Balzac, sunt simboluri ale unei realități social-psihologic-morale. Aceleași detalii vii își pierd misterul în romanele lui Flaubert care le descrie de dragul unui „realism documentar” ori, mai exact, de dragul descrierii ca atare, din voluptate pentru un univers al cuvântului revelator. Cazul lui Flaubert este tipic, pentru ambiguitatea realismului din secolul al XIX-lea: studiul conștiințios al faptului uman, al documentelor, se asociază la el cu o concepție artistică formalist-alexandrină. Naturalismul (pentru care Albérès arată o predilecție vădită) va duce mai departe voința de adevăr, de adecvare a semnului literar la natura lucrurilor, întemeindu-și ambițiile pe anumite teze derivate din știința experimentală, de fapt din pozitivismul subiacent al științei timpului (cf. Zola, *Le roman expérimental*). Dar romanele naturaliste, cu tot amestecul de milă și brutalitate care le caracterizează, sunt departe de a fi simple înregistrări documentare ale unor realități social-psihologice. Determinismul pozitivist care, teoretic, sta la baza acestor construcții, se preschimbă în ele (și îndeosebi la Zola) într-un mecanism al destinului oribil. Fatalitatea implacabilă e singura lege; ea nu cunoaște lege științifică. Ea determină drama unei omeniri oare și-a pierdut vechile credințe, fără să dobândească, încă, altele noi. Acesta e, de altfel, momentul în care Nietzsche exclama ou vocea lui Zarathustra: „Dumnezeu e mort!” „Realitatea” naturalistă e, de fapt, o sumbră viziune cosmică. După 1890, o dată cu descompunerea naturalismului și cu apariția la suprafață a acelor forțe de disoluție ale realismului care până atunci acționaseră subteran, apare romanul pe care Albérès îl numește cu un termen nu prea fericit – „postrealist”. E romanul care, cu toate revoluțiile literare ale secolului al XX-lea, va continua sub nenumărate forme, o carieră constantă și prolifică până în zilele noastre. Acum apar romanele-frescă, romanele-fluviu pe care le-am amintit mai sus. Optica unui realism „măsurat” domină în romanele de moravuri, psihologice, regionalist-rurale, exotice, de aventuri, din prima jumătate a secolului nostru. Convențiile diverselor genuri operează stereotip; abilitatea tehnică a romancierilor perfecționează tradițiile secolului al XIX-lea. Acest roman, cu elemente preluate din comportamentismul american, va da naștere, după cel de-al doilea război mondial, neorealismului italian și spaniol. Împotriva acestui roman se vor ridica însă ca niște blocuri eratice, operele marilor romancieri heterodoxi: Proust, Kafka, Joyce, Musil.

A naște oameni vii, aceasta părea să fie năzuința fundamentală a romanului postrealist. Reprezentanții acestui roman se vor opune la inovațiile „eretice” Joyce, Kafka, ori la cele ale scriitorilor „noului roman”, în numele umanismului. A. Robbe-Grillet, reprezentând „noul roman” va protesta împotriva criticilor ce se aduc scrierilor sale ca și ale colegilor săi, și anume că disoluția personajului, în sensul tradițional al acestui cuvânt, ar însemna inexistența omului în cărțile „noilor

romancieri". În romanele acestora există, înainte de toate, *privirea* însăși care urmărește totul, gândirea care reflectează și pasiunea care deformează. Obiectele atât de abundente, de minuțios descrise de noii romancieri, n-au o prezență în afara percepțiilor umane, reale sau imaginare. De altfel, *privirea* omului din aceste texte nu este de loc detașată, neutră ci, dimpotrivă, ea este întotdeauna angajată într-o aventură pasională, din cele mai obsedante. Narratorul balzacian, atotștiutor, prezent *deasupra* romanului, în afara lui, voind să treacă drept Dumnezeu, dispunătorul destinelor pe care le creează, e înlocuit printr-un om care vede, simte, participă la ceea ce vede. Desigur, argumentele lui Robbe-Grillet în apărarea umanismului romanelor sale nu sunt întotdeauna convingătoare. Desigur, umanitatea difuză care mișună în eposul lui Joyce ori în cărțile unui Pinget sau Butor nu are coerența personajelor lui Balzac sau Dickens. Incoerența pare căutată, iar recursul teoretic la discontinuitatea din fizică și psihologie nu explică lucrurile. În realitate, o coerență nouă e propusă, nu una a caracterelor, ci alta a ansamblurilor narrative. Henry James spunea că totul este aventură, chiar și cele mai nesemnificative fapte. Totul participă, în romanul din zilele noastre, la organizarea unei „aventuri” oare nu mai este produsul unei intrigi dramatice coerente între personaje monolitice, intrigă expusă într-o succesiune temporală unilineară având o înlănțuire cauzală a evenimentelor. Asistăm în „noul roman” la o schimbare radicală de perspectivă în privința „tratării” umanului, acest roman nu prezintă documente *asupra* realității umane, ci se vrea el însuși un document, o mărturie antropologică. Ficțiunea romanescă are ambiția fenomenologiei de a stabili noi raporturi ale omului cu realul. Realitățile noi ale unor timpuri noi cer denunțarea convențiilor desuete, explorarea noilor realități și adaptarea la ele. Chiar și prin noile forme ale romanului, Michel Butor consideră că romanul este „domeniul fenomenologic prin excelență, locul... în care se studiază în ce fel ne apare realitatea sau în ce fel poate să ne apară ea” (*Répertoire*, Éditions de Minuit, Paris, 1960, vol. I. p. 8). Denunțarea convențiilor prozei din secolul al XIX-lea în ce privește realitatea nu implică, așadar, o părăsire a realului. Convențiile se destituie ca o iluzie a realității, iar „noul roman” conferă o realitate până și iluziilor. Acuzația pe care Emerson, în secolul trecut, o aducea romanului, de a prezenta acțiuni nereale, ca și condamnarea platoniciană a literaturii socotită ca o imitație a unei realități degradate se întâlnesc. Aceste acuzații, privite din perspectiva ultimelor evoluții ale romanului, reactualizează apărarea aristotelică a poeziei. Referindu-se la epopee și dramă, stagiritul găsea poezia mai aproape de filozofie decât de istorie. Romanul contemporan, părăsind modalitățile povestirii verificabile, raportabilă la documente, reductibilă la o evidență exterioară, pentru a constitui o narațiune neverificabilă prin sine, ireductibilă la o evidență exterioară, caută mai puțin adevărul istoric al faptelor, al realității circumscrise în spațiu și timp, și mai degrabă un adevăr filozofic al unei realități ontologice.

Evoluția raporturilor dintre reprezentarea ficțională și realitatea obiectivă indică o transformare a obiectivelor urmărite prin creația romanescă. E pasionant de urmărit, într-o istorie a romanului modern, deplasarea acestor obiective, metamorfoza structurilor prin mutația finalităților. Cartea lui R.-M. Albérès prezintă, într-un racursiu sugestiv, o evoluție a ceea ce am putea numi vocația romanului. Apare cu evidență schimbarea vocației de la aceea a povestirii unor întâmplări interesante la aceea a exprimării unor realități de natură psihologică, socială, ontologică etc. În secolul trecut, Matthew Arnold vedea în roman o întreprindere futilă, o născocire de baliverne. Valéry, în secolul nostru, ironiza pe cei care încep să povestească: „Doamna Marchiză a ieșit la orele cinci...” Divertismul, gustat ori hulit, de altădată, tinde azi spre formele literare ale tratatului estetic, mitic, spre construcția poematică. Intenții multiple își dispută câmpul exercițiilor prozei care a devenit un adevărat „cosmopolis al vocațiilor” (cuvântul – citat de Albérès – îi aparține lui Giambattista Vigarì). Întâlnim rar, în zilele noastre, un scriitor (cum era Somerset Maugham) care să se pretindă *doar* un povestitor. Albérès, într-o definiție-aforism a romanului, afirmă că acesta e un „exercițiu literar unde se folosește de o povestire pentru a exprima altceva”. El însuși consideră interesul crescând al romancierului din ultimele secole, și mai ales din ultimul secol, pentru elemente de dincolo de povestire – fenomene psihologice ori sociale, știință, metafizică ori estetică – drept o „tentație a alexandrinismului”. Să nu uităm că chiar și acei scriitori care visează în romanele lor ceva ce se surprinde într-o narațiune a unor fapte, dar nu se reduce doar la nararea lor, sunt oameni ai *cuvântului rostit*, ai faptelor *istorisite*. Deplasarea obiectivelor romanului, de la povestire la „altceva” decât povestire, era implicată în unele virtualități originare ale genului. R. Wellek și A. Warren, în *Teoria literaturii* (cap. 16: *Natura și tipurile literaturii narrative*) atribuie narațiunii în proză o dublă origine. O sursă ar fi formele povestirii nefictive (scrisori, jurnal, biografie, cronică istorică, documente) oare au dus la narațiunea realistă supusă esteticii mimesis-ului. O altă sursă s-ar afla în formele narrative ficționale (epopee, roman cavaleresc medieval etc.) care au determinat apariția romanului poetic sau mitic. Nici una din aceste surse nu exclude prezența însăși a narațiunii ca atare Chiar reprezentanții „noului roman” care au modificat, au eliminat atâtea elemente – socotite altădată indispensabile unui roman „adevărat” – n-au



eliminat narațiunea. Aceasta nu mai este însă la ei identică cu intriga ori acțiunea. Pentru unul din acești romancieri, Michel Butor, romanul este și rămâne „laboratorul povestirii” (of. *op. cit.*, p. 8). Realitățile noi cer forme noi ale povestirii, după cum aceste forme noi deschid perspective noi asupra realității.

Am insistat asupra unor modificări fundamentale pe care „criza” romanului le-a adus în obiectivele și structurile literare, pentru că principala problemă pe care o pune romanul – sub specie istorică – în zilele noastre, este aceea a continuității și discontinuității formelor sale. O dialectică interioară a istoriei romanului (și în general a istoriei tuturor artelor) opune forțele inovatoare, celor conservatoare, de rezistență. Conflictul între aceste forțe de sens contrar e mai evident în secolul nostru decât a fost vreodată. Inițiativele revoluționare ale artei – revolta avangardistă, opera unor creatori heterodoxi – au dus la acea cotitură în lumea artelor, care a produs sentimentul ambivalent al unei apocalipse și al unei noi geneze artistice. Fără îndoială, istoria artelor din toate timpurile a cunoscut raportul dintre continuitatea integratoare a valorilor trecutului și discontinuitatea care aduce elementele de ruptură necesare unei expresii noi artistice. Căderea în convențional, încremenirea în conformism epuizează orice inițiativă, odată fecundă. Instituționalizarea actului moral ori social, pe tărâmul relațiilor publice, gramaticalizarea termenilor, odinioară denși de un sens sacru, sunt fenomene congenere cu convenționalizarea formelor literar-artistice. Împotriva convențiilor, împotriva unei continuități conformiste se îndreaptă orice act de creație autentică. Asemenea acte au fost cele care au dus la constituirea, în secolul nostru, a unui roman pe care R.-M. Albérès îl numește heterodox. Cartea lui Albérès este de altfel construită pe opoziția unor așa-zise „forțe de creștere” reprezentând romanul tradițional, și a „forțelor de opoziție” care au apărut în romanul ultimelor decenii. Cele dintâi au continuat să dezvolte, printr-o „creștere” continuă, elementele romanului din secolele trecute, roman în care domină o idee generală asupra naturii umane și asupra variațiilor acesteia sub diferite climate fizice și sociale. Caracterizate prin studiu analitic, prin căutarea pitorescului, a verosimilității, a coerenței, ascultând de o logică a bunului-simț comun, romanele aparținând primei direcții sunt cele pe care le-am văzut tratate sub rubrica „postrealismului”. „Forțele de opoziție” sunt, dimpotrivă, cele care au reformat arta romanului, au propus noi modalități ale unui roman-enigmă. Operele lui Proust, Joyce, Kafka, Musil, V. Woolf, Faulkner, dar și romanul „ironic” (Gide, Unamuno, Giraudoux), romanul care „dislocă” povestirea (A. Huxley, Dos Passos, Lawrence, Durrell etc.), romanul „mitopoetic” (H. Broch), romanul „condiției umane” (Malraux, Saint-Exupéry, Camus), toate creațiile majore ale literaturii secolului nostru (și suntem departe de a le fi amintit pe *toate*) aparțin acestui curent promovând – după un termen nepotrivit – „forțele de opoziție”.

Dihotomia aceasta este identică cu aceea pe care Pierre de Boisdeffre (el însuși aplicând termenii lui Julien Gracq) o propune în studiul său asupra literaturii franceze a secolului nostru (*Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*. Paris, 1964). După Boisdeffre, o literatură „de ruptură” (Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry, Claudel, suprarealism etc.) se opune de un secol încoace în Franța, unei literaturi „de tradiție”, sau de continuitate (Flaubert, France, Barrés, Gide, Mauriac, Montherlant etc.). Asemenea dihotomii (de loc absolute: elementele sunt diferit încadrate la cei doi critici) au o utilitate limitată. Distincții mult mai subtile se pot efectua atunci când pătrundem în intimitatea fenomenelor literare. Ruptura între cele două literaturi sau romane, opoziția forțelor „de creștere” și „de opoziție” nu este absolută pentru însuși faptul că istoria literară nu cunoaște (ca și cea naturală) generații spontanee. Nu există o soluție de continuitate între Zola și Proust, oricât ar fi de opuși. A. Robbe-Grillet are dreptate atunci când arată (în *Pour un nouveau roman*) că de la Flaubert la Kafka filiația este evidentă. O legătură asemănătoare stabilește Nathalie Sarraute (în *L'Ère du soupçon*) între Dostoievski și Kafka, cu toate deosebirile dintre ei. Cei mai radicali promotori ai „noului roman”, cei care proclamă necesitatea rupturii convențiilor balzacienne ale romanului, nu văd în evoluția formelor romanești o ruptură totală cu trecutul. Același Robbe-Grillet care da o sentință de condamnare realismului, proclamă existența unui nou realism. Dacă nu putem admite discontinuitatea totală între romanul tradițional și romanul heterodox, nu e mai puțin adevărat că revoluția artelor la care ne-am referit mai înainte a avut repercusiuni hotărâtoare asupra destinului romanului.

Abia acum, după ce am trecut de mijlocul secolului nostru, am dobândit *conștiința* revoluțiilor care s-au consumat pe tărâmul artelor cu decenii în urmă. Thibaudet făcea o distincție între scriitorii care au o înaltă „situație” în lumea literelor, bucurându-se de considerație și de o largă audiență, dar care nu sunt artistic prezenți, opera lor negerminând în opera altor artiști, și acei scriitori care au o „prezență”, adică inspiră, fecundează prin opera lor, creația artistică prezentă. Firește „situația” și „prezența” nu se exclud dar nici nu se includ, și nici nu sunt stabile. Poeți având o „situație” – de pildă Victor Hugo – nu au o „prezență” ca aceea a lui Lautréamont a cărui „situație” – în academii, în marele public – nu se poate

compara cu a celui dintâi. Romancierii de mare popularitate la începutul secolului – un Paul Bourget, un Anatole France – și-au pierdut întâi "prezența" apoi „situația”. Alții, care în timpul vieții și chiar după moarte au avut o „situație” mediocră, sau n-au avut-o de loc, mari figuri izolate, blocuri eratice ale conștiinței contemporane, au dobândit o „prezență” care întrece cu mult aceea a marilor romancierii din secolul trecut. Inițiativele acestora au fost aproape concomitente chiar dacă scriitorii ei înșiși nu s-au cunoscut între ei. Nici o legătură directă între Proust și Kafka, de pildă, care au scris în același timp. Creația lor romanească și-a dovedit eficiența, înainte de toate prin prozeliții lor, prin fecundarea altor creatori. Fiecare din acești mari reformatori ai romanului modern a avut și continua să aibă o intensă „prezență” în lumea literelor și artelor. Dar apariția *conștiinței* acestei prezențe, receptarea critic-reflexivă a inovațiilor pe care opera acestor scriitori le propunea, și deci a mutațiilor radicale în arta romanului la care au dus inițiativele lor, a întârziat destul de mult. Lucrări de teorie literară ori de istoria literaturii (să cităm printre cele cunoscute la noi studiile lui R. Wellek și A. Warren sau E. Auerbach) se opresc în analizele lor – atât de sensibile îndeobște – la receptarea fenomenelor revoluționare ale eposului contemporan. Se poate spune că abia după al doilea război mondial, ale cărui grave experiențe umane, sensibilizându-ne, ne-au făcut mai receptivi la textele unui Kafka, abia după apariția „noului roman” francez, care se revendică de la Joyce, Kafka și Proust, abia după apariția conștientă a unei literaturi a absurdului, a devenit manifestă cotitura înfăptuită în literatură cu decenii în urmă. Însuși Albérès este o dovadă în acest sens. În *Istoria romanului modern*, capitolul „noului roman”, paragrafele dedicate lui Robbe-Grillet, Butor, Pinget ori lui Beckett sunt încă destul de sumare. Când peste câțiva ani, în *Metamorfozele romanului* (lucrare cu obiectiv mai restrâns) procedează din nou la o prospectare a romanului contemporan, el nu se oprește doar în treacăt la creațiile mai recente ale „noilor romancierii”, ci precizează mai mult decât în mai amplă sa lucrare anterioară, în ce sens asistăm de la 1920 încoace, în lumea romanului, la mutații tot atât de spectaculoase „ca și acelea ale vieții organice în terțiar și în cuaternar” (*Métamorphoses du roman*, p. 9).

Albérès se alătură unanimității studioșilor literaturii (mai exact ai sociologiei literare) care văd în roman – așa cum ne apare el la mijlocul secolului al XX-lea – cel mai răspândit mod de expresie literară. Romanul a devenit instrumentul aproape exclusiv de comunicare literară al celor mai diverse categorii ale publicului, categorii care nu se apropie de ezoterismul poeziei și dezertează sălile teatrelor pentru cele de cinematograf. De aici multiplicitatea nivelurilor artistice pe care se desfășoară „producția” romanească, de la romanul de aventură, polițist, la romanul-meditație, la solilocviul liric, la suma romanească. Romanul face parte, în același timp, din acele „mass media” pe care le reprezintă presa, televiziunea și programele de radiodifuziune ca și din acele modalități artistice ezoterice pe care le putem îngloba sub denumirea de gnoză modernă. Tendința comună publicului și criticilor (care nu sunt decât un public mai evoluat și, uneori, cu mai multe prejudecăți) este, îndeobște, de a rezista la o inovație. Gide, care a fost în general atât de receptiv, n-a perceput la o primă lectură „noutatea” lui Proust. Thomas Mann socotea că Musil va fi poate singurul scriitor german care va „rămâne” din timpul său, timp în care Musil era, însă, un mare necunoscut. Dar chiar atunci când apare înțelegerea receptivă, ea se reduce, într-un prim moment, la asimilarea a ceea ce nu s-a mai văzut la ceea ce s-a mai văzut. Cei dintâi care l-au gustat pe Proust ori pe Musil au văzut într-înșii, la început, doar analize mat fine ale interiorității, după chipul și asemănarea binecunoscutului roman psihologic. Dar acești scriitori erau *altceva* decât un Paul Bourget mai rafinat. Acest *altceva* trebuie să fie sesizat de oricine vrea să fie inițiat în arcanele literaturii contemporane.

Căci romanul nou, ca și poezia ori muzica nouă, pretinde azi mai mult decât în trecut, o inițiere. Poezia a devenit tot mai ezoterică (ceea ce nu înseamnă că, după cum spune Albérès, ea ar fi devenit o artă „moartă”). Ezoterismul a pătruns și în roman. Ezoterismul romanului nu este o tendință a revoltei avangardiste (futurismul, mișcarea dada, suprarealismul s-au dezinteresat de roman, când nu l-au disprețuit) cât mai degrabă experiența, în vas închis, a acelor mari izolați care au fost creatorii romanului heterodox. Voința comună a acestora, diversă în formele ei de a se manifesta și inconștientă uneori, era de a exprima inexprimabilul. Roland Barthes (cf. *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 15) socotea că, dimpotrivă, obiectul artei e – paradoxal – de a „inexprima exprimabilul”, de a sustrage cuvântului comun al lumii cotidiene, care e doar mijlocul sărăcăcios dar puternic de expresie a pasiunilor, un *alt* verb, mai plin, mai exact. De fapt, paradoxul lui Barthes nu e decât negativul (nu negarea) formulei după care arta ar căuta să exprime inexprimabilul. Aceasta e, în orice caz, marea apetență a poeziei, de la Rimbaud încoace, ca și a romanului, începând cu Kafka și, chiar, cu Dostoievski.

Citindu-i pe Albérès, suntem ispitiți uneori să punem un semn de întrebare în dreptul unora din aserțiunile sale. Formularea succintă – nu lipsită de o eleganță aforistică – dar și generalizările pripite, în genul unei gazetării superioara, impun nuanțări, rectificări pe oare autorul *Istoriei romanului modern* nu și

le putea ori nu voia să și le permită. Indicăm câteva din întrebările pe care ni le-am pus în cursul lecturii: Oare numai condițiilor de publicare a romanului-foileton își datorează romanul din secolul trecut transformarea într-un roman „realist”, în documentarul romanțat? Fără îndoială că nu. Apariția realismului (îndeosebi a concepției despre arta realistă) are doar o asemenea sorginte secundară. Tot astfel, e simplificatoare explicația după care numai influența romanului american asupra neorealismului italieni și a generației spaniole din 1950, a făcut să se separe realismul și arta școlară a descrierii. Conceptele de realism, naturalism și mai ales acela de postrealism pe care Albérès – *faute de mieux* – îl adoptă pentru romanul tradițional din perioada 1890 – 1940, sunt destul de vagi și nu țin seama de numeroasele și aprofundatele discuții privind curentele și esteticile respective. Dacă, în general, Albérès se dovedește receptiv, gustul său fiind sensibil (nu ne miră, ci, dimpotrivă, ne plac preferințele sale, severitatea față de Flaubert, apărarea naturalismului) cu atât mai mult nedumerește o afirmație apăsătoare privind valoarea artei unor scriitori minori. După Albérès arta lui Jacques de Lacretelle și Gaston Chérau – scriitori din jumătatea întâi a secolului nostru, azi ilizibili –, ar fi „infinat mai subtilă și mai desăvârșită decât aceea a lui Proust, Musil, Joyce, Michel Butor”. Admirația marcată a autorului pentru „curajul” unui romancier banal cum era Jacques Chardonne, pentru instrumentul de mare „suplețe al romanelor lui Marc Chadourne, René Boylesve și Henri Pourrat, considerați mai complecși în arta lor decât Joyce ori Durrell, ne uimește. Și-apoi, oare, pentru prima oară caută romanul să devină o „artă” după 1890? Raportul valorilor nu e întotdeauna cel just: Musil, de pildă, e pus pe aceeași treaptă cu Huxley; Faulkner tratat destul de sec după o tratare călduroasă a lui Charles Morgan; Françoise Sagan pare mai importantă decât Robbe-Grillet ori Pinget. Și-apoi, în această istorie a romanului modern, locul atribuit Americii și Rusiei e prea restrâns. Ele nu sunt exterioare unui perimetru european al culturii. Influența romanului rus, apoi – în ultimele decenii – al celui american, a făcut mai prezente aceste literaturi, în Europa, decât romanul periferic spaniol. A cita apoi ca exemplu literar pentru spațiul românesc, doar ne semnificativă *Familie Perlmutter* a lui Panait Istrati, dovedește o lipsă de informație privitoare la literatura noastră, explicabilă întrucâtva prin enormitatea universului literar de străbătut într-o asemenea întreprindere temerară.

Cartea lui R.-M. Albérès are, însă, dincolo de toate șicanele ce i se pot face, meritul de a oferi o bună inițiere în istoria romanului modern. Roman care, în zilele noastre mai ales, are nevoie, cum am mai spus, de o inițiere istorică și teoretică. A te iniția înseamnă a coborî spre un *initium*, spre un început. A căuta originile romanului și repetatele sale resurrecții (arta renaște cu fiecare operă autentică) înseamnă a proceda în spiritul însuși al romanului ca gen al tuturor explorărilor, al tuturor căutărilor. Ieșind – după o incursiune în labirintul românesc – în lumina prezentului, ne putem întreba, privind soarta viitoare a romanului, cu ultimele cuvinte ale lui Dedalus, artistul lui Joyce din *Portretul artistului în tinerețe*: „Și-acum, încotro?”

## Introducere

### *Aventura romanului occidental*

Acum, la mijlocul secolului al XX-lea, romanul a devenit cel mai răspândit mod de expresie literară. Altădată divertisment și facilă potolire a imaginației sau a sentimentalității, el exprimă astăzi acele intenții, responsabilități și neliniști proprii odinioară epopeii, cronicii, tratatului moral, misticii și, într-o anume măsură, poeziei. Pe de altă parte, prin vasta sa răspândire, romanul reprezintă, sub aspect social, instrumentul de comuniune literară al celor mai deosebite straturi ale publicului: *Război și pace* sau *Condiția umană*, numai ele, permit întâlnirea dintre cel mai exigent și cel mai lipsit de pretenții cititor...

În roman, occidentalul modern va găsi *tot*: tot ce a inventat și tot ceea ce-l depășește, cu alte cuvinte își va găsi propriul său destin. Romanul oferă fiecărei familii de spirite hrana predilectă: spiritelor pozitive – studiile sociale, alimentate astăzi de interesul pe care îl trezesc țările în curs de dezvoltare; sufletelor sensibile – jocul crud și delicat al analizei psihologice, reînnoită în secolul al XX-lea de cufundarea în adâncurile abisale; chiar și polemiștilor – prilejul unei angajări în actualitate; omului care are instinctul propriului său destin – o perpetuă interogare asupra condiției umane sau inumanității lumii; și, de asemenea, tuturor deopotrivă, deliciile infantile ale povestirii patetice, ale aventurii și basmului. Confesor, comisar politic, guvernantă, ziarist al faptului de actualitate, mag și ezoterist, romanul joacă orice rol într-o artă universală ce tinde a se substitui tuturor artelor literare și care poate constitui în zilele noastre o formă generalizată de cultură: „Fie că aceasta ne place sau nu, romanul este și va rămâne multă vreme modalitatea literară cea mai gustată de marele public. Vitalitatea lui nu este egalată decât de propria-i plasticitate, iar varietățile cele mai insolite, cele mai abstracte, cele mai obscure, proliferază astăzi pe vechiul trunchi romanesc.”<sup>1</sup>

Seduția și caracterul ambiguu al artei românești se datorează faptului că romanul oferă în același timp atracția puternică a unei „istorii” și imensul registru de rezonanțe psihologice, sociale, ontologice, estetice, simbolice pe care le poate implica respectiva istorie. Datorită dualității amintite, cititorul contemporan se simte, câteodată, sfâșiat. Numai o istorie a romanului – sau, mai degrabă, a inspirațiilor românești – poate realiza bilanțul acestei duble atracții, acestui dublu farmec.

\* \* \*

Istoria romanului modern este o istorie a impudorii. În celelalte arte – chiar figurative – cele mai tainice pulsații ale conștiinței individuale sau colective sunt sublimite într-o formă simbolică sau decorativă. Dar, ca și miniatura, romanul implică arta amănuntului... De la originea sa – o povestire oarecare, grandioasă sau familiară – romanul a evoluat constant spre o materie din ce în ce mai bogată, dar și din ce în ce mai intimă.

Intimitatea fiecărui ins, cea mai profundă, cea mai clocotitoare, cea mai secretă, iată abisul care, de la sfârșitul secolului al XVII-lea, și-a exercitat atracția asupra romanului occidental. Supus în mod inconștient acestei fascinații și dăruindu-i-se cu satisfacție, cititorul adoptă bucuros rolul de vampir care transformă lectura unui roman într-o plăcere sadică; este de ajuns ca această plăcere să-i fie refuzată, pentru ca romanul să i se pară „rece”.

De la Rousseau la Mauriac sau la Nathalie Sarraute, trecând prin Dostoievski, această tendință devine obsedantă, amețitoare. Artă românească este o artă de explorare sau de indiscreție, „scriitorul bun însoțindu-ne în cunoașterea și exprimarea acelei părți din viața noastră care, la prima vedere, pare incomunicabilă”<sup>2</sup>.

Totuși, indiscreția românească – acel flux amețitor al romanului – nu ține atât de natura senzațiilor sau sentimentelor, chiar dacă ele nu pot fi înțelese sau sunt impudice. Ceea ce vrea, în chip obscur, *sadismul* romnesc, și asta pentru prima oară în civilizația noastră, este să pătrundă în inima citadelei, în „conștiință”; în acel vid sub tensiune pe care fiecare om îl găsește în adâncul său, gustul acela searbăd din fundul gâtului, afluxul incert de emoții și gânduri, acea grămadă de amintiri inutile, acea dezolare, acea singurătate pe care Sartre le-a descris cu concretețe în *Greața*. Cu viața pe care am trăit-o, rămânem, cu

<sup>1</sup> Pierre de Boisdeffre: *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Le Livre contemporain, 1958, p. 215.

<sup>2</sup> Georges Duhamel: *Essai sur le roman*, M. Lesage, 1925, p. 34.

toții, nesfârșit de săraci. Credem însă că *pătrunzând* în conștiința vecinului, în conștiința imaginară a unui erou de roman, vom găsi un ajutor și o revelație... Iată ce ne face să ne aruncăm asupra acestor cărți atât de repede aruncate, pe care le numim romane.

Romanul este deci o boală a romanului. Este de asemenea o boală a omului, a celui om căruia nu-i *ajunge* conștiința sa, căruia trebuie să i se ofere tentația de a viola alte conștiințe și de a trăi alte vieți, pentru a-și da seama dacă există vreuna, chiar imaginară, la care să se oprească... *Romanul este un substitut al morții*: vrea să fixeze un destin, oricare-ar fi, dar să-l fixeze în sfârșit... Să o spunem la ureche: romanul a înlocuit ideea de eternitate; el este un erzaț mereu reînnoit al acesteia.

\* \* \*

Iată paradoxul genului romanesc. La origine și în definiția sa cea mai simplă, el corespunde unei exigențe „literare” elementare: o „istorie”, o narațiune, o poveste, nimic altceva decât puțină imaginație, o „ficțiune”, cum spun americanii... Dar, după câteva secole de evoluție, îmbogățit cu noi intenții, el răspunde unor cerințe infinit mai tainice, mai intime, mai profunde. E limpede, așadar, ce anume s-a întâmplat: părăsind treptat „formele fixe”, literatura occidentală și-a concentrat în secolul al XX-lea aproape toate intențiile, posibilitățile, căutările, chiar ezoterice, într-o formă literară care era absența însăși a formei, într-un gen-pretext, care se bucura în același timp de o mare răspândire. La origine, el nu manifestase nici una din aceste ambiții estetice, sociale, metafizice, neavând altă pretenție decât să desfășoare până la capăt istorii, episoade, aventuri... Romanul este un gen literar superficial (vulgar în Antichitate, disprețuit până în secolul al XVIII-lea), care s-a îmbogățit cu intenții străine de esența sa.

O istorie a romanului modern n-ar putea decât reuni aceste două tendințe, relevând, în evoluția genului, implicațiile lor reciproce: îmbogățirea romanului prin tot ce nu era roman. N-am vrut, cu toate acestea, să fac o dare de seamă, ca un istoric, asupra condițiilor de evoluție ale unui gen; am încercat doar să adun „vocile romanului” din a doua jumătate a secolului nostru.

Deci, nu de istorie literară va fi vorba în lucrarea de față. Ci doar de captarea, în prezent și într-o recapitulare a prezentului, a multiplelor ecouri ce răzbat până la noi de la această formă de cultură și de expresie care este, și a fost, romanul. Vocii prezentului îi vom lăsa propria ei amploare, neezitând să acordăm primul loc contemporanilor. Romanul secolelor trecute nu va fi nici el neglijat în măsura în care constituie, pe modulațiile actualității, un zgomot de fond ce nu poate fi eliminat; pentru nici un cititor romanul nu se reduce la o creație literară a vremii sale. Se întâmplă ca Dostoievski să fie preferat celui mai recent „premiu literar”. Tot astfel, nu vom putea reduce *prezența* actuală a romanului la studiul tradițional al unei literaturi „naționale”: cititorul francez de azi îi citește atât pe Dostoievski, Joyce sau Durrell, cât și pe Proust sau Malraux, iar în Occident abundența traducerilor a făcut din cultura romanescă o cultură internațională. Totul ne-a îndemnat să ținem seama de ansamblul romanului european – englez, german, italian, spaniol, de pildă – pe care-l citim cu ușurință în traducere sau în original, și să lăsăm deoparte romanul american, rus sau hispano-american: ele s-au dezvoltat în cadrul unor lumi foarte diferite de a noastră din punct de vedere social și intelectual, istoria lor neputându-se confunda cu aceea a romanului european.

\*\*\*

Datorită editării textelor relativ vechi, datorită multiplicității traducerilor, cititorul de romane înregistrează astăzi vocile trecutului și ale prezentului, cele din țara sa și din afară ei. Ne putem imagina cu ușurință un cititor care „captează” simultan, pe „radarul” său, călătoriile lui Jacques Massé, epopeile naturaliste ale lui Thomas Hardy și ultimul roman la modă în cercurile pariziene.

Pentru cititorul ce încearcă să-și pună la punct aparatul de recepție a imaginilor romanești, criticul nu este decât un specialist în recepție corectă, în sintonizare: un tehnician al radarului care învață să citească cu mai multă precizie pe acest ecran: ecran atât de sensibil, încât trecutul și prezentul se suprapun, unul explicându-l pe celălalt. Propun aici pur și simplu o incursiune în această artă a „sintonizării”, a „reglării”.

În privința marilor romancieri din trecut și din prezent, a multiplelor tendințe ale romanului, în această *Istorie a romanului modern* am dat definiții artistice precise și, sper, un sistem de „reperaj”. Să nu se caute alte precizări inutile. Am vrut să-i evoc pe toți romancierii vii, care pot fi auziți, prin ceea ce le definește viața, prin ceea ce le marchează prezența, în așa fel încât să fie lesne de recunoscut, și, la nevoie, cititorul care nu-i știe să-i poată omologa, situa, selecta sau respinge. Am vrut să le dau viață prin

evocarea rapidă a unei opere, printr-un citat<sup>1</sup>... Zola, Nathaniel Hawthorne, Lawrence Durrell sunt definiți prin sensibilitatea și părerile lor... Aici nu vor putea fi însă găsite, ca în manuale, biografia și lista completă a operelor... N-ar fi prea cinstit ca, din aproximativ șase sute de pagini, trei sute să fie recopiate după o lucrare enciclopedică. Această materie pur școlărească se află în orice dicționar. Cu riscul de a trimite cititorul la manuale, nu am reținut decât inspirația romanească, culoarea, tonul și ritmul unui autor sau al unui roman.

În sfârșit, în zilele noastre analiza literară are adesea drept obiect problemele creației: raportul dintre operă și autor, dintre autor și timpul său, ca și cum – supraviețuire a pretenției „științifice” pe care o au studiile literare – esențial ar fi să explici și să reconstitui geneza operei literare. Pentru a deschide căi largi romanului universal, am preferat să studiem aici felul în care se înfățișează opera și atitudinea pe care o solicită ea din partea cititorului. Fenomenologiei creației i-am substituit fenomenologia raporturilor dintre operă și cititor.

În limitele istoriei literare, dar și printr-o evocare unde limitele și liniile sunt șterse și îndepărtate, putem, străbătând diversitatea unui gen hrănit cu tot ce îi este străin, re trăi aventura romanului occidental. Născut o dată cu omul modern, a evoluat o dată cu el. Istoria unui gen literar se confundă aproape cu istoria noastră sau, cel puțin, cu destinul nostru.

---

<sup>1</sup> Conform unei uzanțe elementare, nu voi aminti în note decât lucrările din care citez una sau mai multe fraze.

## FORȚELE DE CREȘTERE

### *I Romanescul primitiv: de la baroc la emoție și la impudoare*

*Originile: „miraculosul” baroc, lumea iluziei și romanul prețios. – De la baroc la burlesc, Charles Sorel și André Gide. – O formă de antiroman: Voltaire și Gide. – Un prim realism: memorii și călătorii. – Furetière și Lesage, picarescul ușor. – Pudoarea clasicilor și ipocrizia simțurilor. – Cultul emoției: Richardson și Rousseau, Manon Lescaut și romanul patetic. – Marivaux și romanul șmecheresc<sup>1</sup>. – Spre analiza intimă: Benjamin Constant, impudoarea psihologică. – Romanul intim și secretele inimii, de la Benjamin Constant la Nathalie Sarraute. – Adâncurile conștiinței și romanescul interior. – Secolul al XIX-lea: un intermediu realist.*

Nu trebuie să credem, bizuindu-ne pe manuale, că în secolul al XVII-lea romanul numit „prețios” a fost doar „galant”. *Marele Cyrus*, *Clélie*, *Polexandre* de Gomberville, *Zayde* de doamna de La Fayette (sau de Segrais), sunt mai degrabă feerii cu aventuri decât romane de dragoste. Desigur, Artamène e îndrăgostit de Mandane, asemeni lui Mazare, asemeni prințului de Asiria, iar Mandane va rămâne inaccesibilă pe tot parcursul celor zece volume... Dar, mai mult decât de dragoste, cele zece volume ale *Marelui Cyrus* sunt pline de expediții, lupte, naufragii, alianțe făcute și desfăcute, trădători și trădătoare, întemnițări, evadări, fără să mai socotim toate jocurile de spațiu și de timp, cum ar fi scrisoarea furată și de cincisprezece ori rătăcită înainte de a ajunge la destinație; Claudel a reluat această temă în *Pantoful de mătase*, ou „scrisoarea către Rodrigue”. Numeroase episoade aparțin unui „miraculos grotesc”, claudelian și el. În *Marele Cyrus* se întâmplă ca, într-o luptă navală, oamenii lui Artamène să se repeadă voioși la abordarea corăbiei corsarului, în timp ce oamenii corsarului acționează invers. Rezultatul luptei este că, fără cea mai mică împotrivire, acești vajnici marinari au făcut pur și simplu schimb de corăbii... Or, în episodul amintit, autorul nu urmărește comicul...

Ceea ce urmărește el este acel „miraculos” ciudat, ineputabil, fad și uimitor, născut din nepotrivirile și mai ales din complicațiile vieții. Ar fi de prisos să mai adăugăm că aceste romane sunt pline de confuzii, deghizări, travestiuri; jumătate din numărul eroilor aparțin contraspionajului, fie că e vorba de război ori de dragoste. Exotismul intervine de asemenea: se pleacă în Barbaria, în Indii, fără ca toate acestea să dea naștere unui roman istoric, și pe bună dreptate. În *Zayde*, niște spanioli excentrici circulă de la Tarragona la Talavera, se bat, devin bandiți ori șefi de armată; eroul se îndrăgostește de o grecoaică (ce caută ea în Spania nu interesează), învață grecește, în timp ce ea învață spaniola; a doua lor întâlnire e o frumoasă pildă de bilingvism inversat... care îi face să-și descopere dragostea reciprocă.

Așa s-a născut, din dorința de a încanta, o *lume cu sertare*. Oricare ar fi fost eroul, un *hidalgo* înfruntându-i pe sarazini sau un războinic roman înveșmântat în prinț de Condé, o intrigă amoroasă, omisă uneori timp de un volum întreg, conducea „romanul” pe parcursul a zece sau șaptesprezece tomuri, servind doar drept pretext; aventurile se nașteau unele din altele, se înlănțuiau și se încâlceau: vuiet de luptă, plânsete de îndrăgostiți, răpiri, călătorii, *quiproquo*-uri etc. Narațiunea era de altfel mereu întreruptă de povestirea aventurilor unor personaje secundare. Exista însă aici o pasiune a imaginației<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Le roman fripon* în original. (N. trad.)

<sup>2</sup> Acest roman baroc s-ar bucura, într-o istorie literară completă, de o lungă preistorie. „Romanul” este, în Europa, începând din secolul al XIV-lea, transcrierea în proză și continuarea „în serie” a aventurilor romanești versificate, aparținând stilului epic: „cântecele de gesta” și, în special, „romanele de curte” (în versuri), ca *Tristan și Isolda*, *Ciclul Mesei Rotunde* sau *Ciclul Graalului* (secolul al XIII-lea). Legende naționale (cântecele de gesta) ori mistice (căutarea Graalului), aceste teme ale imaginației își pierd savoarea când sunt transpuse în „romane” în proză. Regăsim toate „ticurile” romanului-foileton: eroi invincibili, modești și viteji, aventuri interminabile, neînțelegeri, cochetării și relații sentimentale între eroi și eroine etc. Spaniolii (*Amadis de Gaula*) și italienii (revenind la vers și la genul nobil prin Ariosto și Tasso) reîmprospătează aceste „foiletoane” romanești, sentimentale și eroice, provocând astfel reînvierea lor și în Franța.

Romanul baroc al secolului al XVII-lea este ecoul, de zece ori repercutat de amatorii „romanului-foileton”, de la o țară la alta, al marilor legende istorice și mistice ale Evului Mediu, degradate treptat într-o serie de aventuri răsuflăte și sarbede. Este vorba deci (sub o formă decadentă, adică destinată exclusiv „desfătării” publicului și „rodată” cu grijă potrivit imaginației acestui public aristocratic și burghez) de ceea ce constituie *originea* imaginației romanești în Europa. Foiletoanele inspirate din romanele cavalești au fost neîncetat rescrise, readaptate, publicate și citite intens, din secolul al XIV-lea până în secolul al

Firește, aceste lucrări nu se pot citi. Personalul lor, extrem de aristocratic și de lipsit de haz, este artificial. Limba lor nu e a noastră, ba e chiar contrariul ei: discursuri (pe șapte pagini) în loc de dialoguri. În sfârșit, temele care ațâțau pe atunci imaginația sunt pentru noi cu desăvârșire perimate, atât în natura cât și în forma lor. Despre farmecul cuprins în ele nu ne putem face o idee decât atunci când ne sunt rezumate<sup>1</sup>.

Această lume romanescă era o *lume a iluziei*. Nimic nu-i real, lucru cunoscut, dar tocmai asta plăcea. Perși, romani sau sarazini potrivit ficțiunii, dar contemporani ai doamnei de Sévigné prin gusturi și limbaj, acești eroi aventuroși își îmbracă în fiecare dimineață „armura”, iar în lupte se pricep să „ocolească lovitura de lance”. Trebuie să știm o dată pentru totdeauna că este vorba de personaje din Ariosto și mai ales din Tasso, făpturi de feerie, și nu oameni reali. De altfel, ei se exprimă prea bine pentru a fi așa.

Romanul baroc trebuie să fi avut farmecul său și anume acela al libertății: imaginație *pură*, în afara *adevărului* și *realității*. El datorează această totală gratuitate faptului că s-a născut orfan, fără nași, fără protecții. Nu beneficia de nici una din acele tradiții, acele convenții ori imitații ale Antichității care constituiau pecetea celorlalte genuri: „Romanul (...) nu se leagă aproape prin nimic de Antichitatea clasică: e autohton ca și arhitectura gotică, e «roman»”<sup>2</sup>.

Romanul baroc marchează un „grad zero”, un punct de plecare al romanului. E „romanul fără calitate”, istorie imaginară până la dezgust, seducătoare și romanescă până la sațietate: imaginație liberă.

Liberă să ofere cititorilor acele nimicuri care le plac, fără să-i mai pese de altceva. Este *opiul romanesc*, marfă prea puțin apreciată chiar de criticii vremii, dar, cu toate acestea, universal vândută. Într-o oarecare măsură, diversele forme ale romanului-foileton, apoi ale romanului „de gen” (de aventuri, sentimental, polițist etc.) i-au succedat: este vorba, întotdeauna, de a oferi o doză de imaginație romanescă brută, de altfel în cadrul unor anumite deprinderi ale publicului.

\*\*\*

Romanul baroc ne interesează prin momentul în care se *descompune*. „Barocul”, exces de imaginație sclipitoare și fadă, are valoare datorită problemei pe care descompunerea sa o pune: lupta acerbă, ironică, scrâșnită, între sărăcia realului și furia înăbușită a imaginației readuse la real.

Încă din secolul al XVII-lea, această dramă fusese trăită în Franța de Charles Sorel, un fel de Léautaud miop și independent, care nu a vrut să participe la feeria neverosimilelor atât de gustată în epoca sa.

*Păstorul extravagant* vrea să fie o caricatură a romanelor eroice și galante. În acest roman ambiguu, dragostea și aventura nu se desfășoară nici în Algeria, nici în Indii, ci pur și simplu la Saint-Cloud. Totuși, aventurile lui Lysis, Charité, Adrian, deși cuprind episoade în care Romeo cade de pe scară și primește o oală de apă în cap, nu constituie un mai puțin exaltant și neverosimil *imbroglio* de peripeții mereu reînnoite, *în plină frenezie a invenției*. Sorel imaginează un „contrapunct” grotesc al eroilor la modă, dar în această caricatură subzistă esențialul genului: încântarea imaginației. Și când, la sfârșitul romanului, Lysis renunță la travestiuri, la galanterii, la eroism, pentru a descoperi că nu e decât un biet nenorocit, rămâne năuc și descumpănit. Satirizând iluzia, Sorel manifestă fără voie un regret pentru farmecul ei.

Nu-i tocmai acesta cazul lui *Don Quijote*? Satiră la adresa iluziei cavaleresti, *Don Quijote* n-ar fi existat fără romanele cavaleresti<sup>3</sup>... Bătându-și joc de iluzia lui Quijote, Cervantes participă totuși la iluzia secolului său...

Feeria barocă se transformă astfel în *feerie cinică*, luptă neîncetată între imaginație și ironie. Bucuria romancierului naiv – autorul lui *Amadis de Gaula* sau al lui *Pharamond* – consta în a înlănțui episoade mai mult sau mai puțin incongruente, mereu reînnoite, niciodată cu totul noi. Din clipa în care nu mai credem în acest *joc*, îi substituim o parodie ce constituie una din formele cele mai neliniștitoare ale artei romanești.

*Păstorul extravagant* de Sorel, *Candide* de Voltaire, *Pivnițele Vaticanului* de Gide, în loc să se întemeieze, ca *Marele Cyrus*, pe eroi și pe o viziune a vieții plină de miraculos și de iluzoriu, stau la polul opus al acestor postulate. Desigur, omul ar voi să fie eroic, dar, în realitate, e o paiată care se crede erou sau care e pusă să joace acest rol: „Cu desăvârșire uluit, Candide nu-și dădea încă bine seama cum de era

XVIII-lea.

<sup>1</sup> Excelente și vioaie rezumate în André Le Breton: *Le Roman au XVII<sup>e</sup> siècle*, Hachette, 1890.

<sup>2</sup> Albert Thibaudet: *Réflexions sur le roman*. Gallimard, 1938, p. 114.

<sup>3</sup> Vezi Miguel de Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho*, 1905.



un erou". Și se știe că, în cele din urmă, Candide s-a ales cu niște lovituri la spate, în timp ce șase mii de bulgari și zece mii de avari au fost omorâți...

Aventurile din *Candide*, din *Zadig*, cele din *Călătoriile lui Scarmentado* sunt contrariul aventurii, negarea farmecului românesc, neputința omului de a deveni interesant altfel decât în derâdere. Remarcabil e „spiritul” autorului, nu „eroii romanului”. Personajul principal din *Candide* nu e nici Candide, nici Pangloss, nici Martin, e Voltaire. La fel, personajul principal din *Pivnițele Vaticanului* va fi André Gide...

Fiindcă acest antiroman (ce alt nume să-i dăm?) s-a născut o dată cu Sorel, din descompunerea barocului, tot așa cum mai înainte, din nebunia romanelor „cavalești” se născuse Cervantes, maestrul genului, care a știut să-i confere dintr-o dată un suflu patetic echivoc. Când, nu mult după sfârșitul secolului al XIX-lea „romanul de observație psihologică și realistă” va ajunge, la rândul său, aproape de descompunere, ironia antiromanescă se manifestă din nou în sotisa lui André Gide.

Tot așa cum Sorel, iar apoi Lesage și Voltaire nu recunoșteau superioritatea iluziei asupra vieții, Gide nu recunoaște – ceea ce este același lucru – superioritatea vieții asupra iluziei și arată că viața, atunci când nu este o poveste minunată, e o farsă... În *Pivnițele Vaticanului*, Julius de Baraglioul, Arnica Péterat, Amédée Fleurissoire, ca și Lysis din Sorel, sunt niște cobai grotești care, luând trăsăturile lui Protos sau Lafcadio, sunt supuși de Gide unei serii de experiențe de patafizică. Convingerile lor seamănă cu viciile lor, naivitățile și aventurile lor sunt la fel de caraghioase ca acelea din *Păstorul extravagant*. După cum, la Sorel, Catherine, slujnica, se credea „păstoriță” Charité și nu era decât o marionetă în mâinile unui autor satiric, tot așa Anthime Armand-Dubois se credea savant și ateu, dar rămâne o paiată în mâinile lui Gide, care se amuză făcându-l să se convertească și desconvertească. Totul e extravagant din principiu în *Pivnițele Vaticanului*, intriga mai ales, care, înainte de orice, vrea să nu fie luată în serios. Acest roman comic nu are nimic dintr-o sosisă, dar are totul din acea parodie a romanului inventată de Charles Sorel în Franța, cu două secole și jumătate mai devreme. Doar Flaubert s-a gândit la ea în secolul al XIX-lea, în *Bouvard și Pécuchet*.

\* \* \*

Dar, de la sfârșitul secolului al XVII-lea până la începutul secolului al XX-lea, romanul se îmbogățește încercându-se de „adevăr”. El renunță a fi *poveste*, năzuind să devină observație, confesiune, analiză. Nu va mai fi apreciat decât potrivit cu ceea ce pretinde: a zugrăvi omul sau o epocă istorică, a revela mecanismul societăților și, în cele din urmă, a pune problemele scopurilor ultime<sup>1</sup>.

Imaginația nu mai este suficientă, și nici plăcerea invenției. La începutul secolului al XVIII-lea, Courtilz de Sandras, de altfel succesor al lui Bussy-Rabutin, înlocuiește eroii mitici prin personaje reale. El publică *Memoriile* contelui de Rochefort, ale lui Colòert, ale ducelui de Rohan sau ale lui d'Artagnan. Alexandre Dumas, se știe, le-a cercetat, socotindu-le autentice. Relatări apocrife, dar verosimile, din viața personajelor istorice, aceste lucrări ilustrează gustul pentru „realitate”, fie ea chiar falsă. Din această clipă romancierul capătă obiceiul de a-și prezenta cartea drept un manuscris pe care l-a descoperit și care cuprinde o relatare originală. Marivaux și Prévost au fost constrânși să acționeze așa, deși nimeni nu i-a crezut.

Interesul îl vor stârni nu numai oamenii, ci și moravurile, „descrierea” exactă, peisajele, țările îndepărtate. Relatările călătoriilor invadează romanul. Jacques Massé publică în 1710 ale sale *Călătorii și aventuri*, preluând la *Robinson Crusoe* și la *Candide*, Prévost îi trimite pe Cleveland să viziteze triburile abaquizilor din America, ajungând să dea chiar mostre din vorbirea lor. Cât de mare va fi mai târziu admirația pentru evocările exotice ale lui Bernardin de Saint-Pierre, apoi ale lui Chateaubriand! Și, după călătoria rituală în Orient a tuturor romanticilor, după aventurile sufletului barrésian în fața Orontului, la Veneția, la Toledo, întregul turism de cursă lungă ai lui Loti și Claude Farrère! Romanul se hrănește cu propriul său decor.

Până la sfârșitul secolului al XIX-lea el nu va face altceva decât să *cucerească noi posibilități care, încetul cu încetul, îl vor stânjeni*: locurile, cadrul, societatea, moravurile, intriga, caracterele, *drama*, rezonanța socială, semnificația spirituală.

Astfel îmbogățit, romanul a apucat iute pe două căi, zugrăvirea societății și adevărul psihologic. Două cuceriri, dar și două ipoteci: din clipa în care va fi obligat să fie „veridic” în crearea „caracterelor” și a universului social, romancierul va risca să nu poată face nimic în afara acestor două reguli impuse de

<sup>1</sup> Pentru a urmări îmbogățirea genului românesc de-a lungul secolului al XVIII-lea, s-ar putea lua tot atât de bine drept exemplu romanul englez. N-am vrut să îngreuez evocarea acestei perioade, acum îndepărtate, și, neavând intenția să fac o operă enciclopedică, în cele mai multe din exemplele mele m-am mărginit la Franța.

școală. Este adevărat că acest moment va veni abia către 1850...

\*\*\*

Pentru un public burghez era o adevărată tentație să încerce a-l recunoaște pe negustorul din colț în vreun personaj de roman. Furetiere îi va da această satisfacție, al său *Roman burghez* evocând amabil și ironic oamenii din propriul lui cartier. De altfel Sorel și Scarron i-o luaseră înainte, aducând în scenă, în locul „eroilor de roman”, oameni „șchițați pe viu”: avocați de provincie, lachei, căruțași. În secolul al XVII-lea, romanul sărac în imaginație nu se deosebește de mica povestioară morală, în ceea ce privește plăcerea de a-l vorbi de rău pe celălalt și de a-l vedea exact atât de grotesc precât este. Iată, deci, o nouă intenție a romanului: să fie o „zugrăvire” și o satiră distractivă, cu un pic de maliție.

Ea a fost o mană cerească pentru scriitorii numiți „picarești”. *Gil Blas* al lui Lesage, pe lângă alte vreo trei sute de episoade, face caricatura unui medic binecunoscut la Paris ori a unui episcop nu mai puțin cunoscut în Franța. N-are importanță faptul că această caricatură e exagerată, că romanul se petrece, teoretic, în Spania. Plăcerea de a cleveti e omenească, ea se manifestase mai înainte în epigramă sau în „anecdota picăntă”; romanul nu face decât s-o preia.

La început, un povestitor superficial, glumeț și răutăcios, istorisea farse mai mult sau mai puțin „bune”, unde ființele omenești sunt niște marionete comice, tratate de altfel într-o manieră realistă. Sunt vechile povestiri populare, cu țărani naivi și țărani vicleni, cu femei afurisite. Apoi arta mai rafinată a Margueritei de Navarre, în al ei *Heptameron* inspirat din Boccaccio, realismul dramatic al lui Bandello, abilitatea și dragălaşenia lui Bonaventure des Périers și a lui Noël du Fail. Fără nici o îndoială, Rabelais domină tot acest secol al XVI-lea, dar *Pantagruel* – care este de pe acum, cu trei sau patru secole înainte, romanul atotcuprinzător – reprezintă, pentru veacul lui, o excepție.

În secolul al XVII-lea totul se rezuma la povestire și, în ciuda – uneori – a fineței lor, personajele continuau să joace rolul eroului unei farse pitorești. Universul lui Scarron se reducea la niște fanteze – foarte reale de altfel – văzute de un comper ironic; o trupă de comedianți zdrențăroși sosește la Mans: „Un locotenent de poliție (...), pe nume La Rapinière, îi oprește și îi întreabă cu o autoritate de magistrat cine sunt (...). Convorbirea se termină cu câțiva pumni și câteva înjurături de Dumnezeu care întâmpină căruța: valetul tripoului îl bătuse pe căruțaș (...) fiindcă boii și iapa se înfruptau prea în voie din grămada de fân din fața porții.”

\* \* \*

Totuși, în același secol, marioneta comică amintită devine mai bogată în sentimente, încă de la Honoré d'Urfé, de pildă. Și ce mult a însemnat această nouă dimensiune care creează romanul psihologic!

Cucerirea era însă prematură. Pentru a cuteza explorarea fără complexe a bogatei și impudicei lumi a sentimentelor va fi nevoie de încă cel puțin două secole. De la Honoré d'Urfé până la Laclos, Stendhal și Dostoievski, o întreagă societate pudică, stingherită de mondenitate ori de ipocrizie morală – societatea contrareforme – duce o plină de delicii, ipocrită și plicticoasă luptă împotriva bogăției literare pe care a descoperit-o. Nici nu s-a constatat bine că *actele* omului, materie elementară a invenției romanești, sunt dublate de *sentimente*, senzații și neînțelegeri reciproce, voite sau nu, între două conștiințe umane, și iată că societatea se și înspăimântă de această nouă posibilitate și, asemeni falselor fecioare, încearcă să se bucure de farmecele ei, dar nu pe de-a-ntregul, ci trișând. Tocmai acest fals complex face ca, inevitabil, pentru cititorul secolului al XX-lea, *Astreea* și chiar *Principesa de Clèves* să fie destul de greoaie.

Era deci o nouă lume: senzațiile, conștiința și jocurile ei, „pasiunile”. Ele au fost falsificate însă din pudoare. Mai întâi, „analizând” sentimentele și transformându-le în cazuistică ori în retorică (cum au făcut autorii romanelor de curte). Iat-o pe Bélinde, ale cărei simțuri au fost tulburate de Célon, dar care socotește că e cuviincios și abil (să reținem fericita coincidență) să ascundă aceasta prietenei sale Amaranthe și chiar lui Célon: „Bélinde fu emoționată, dar nu se schimbă (...). Mila (termen atât de ipocrit pentru a exprima senzațiile pe care le încearcă în fața celui iubit!) era cât pe-aici s-o învingă. Deși durerea lui Célon îi pricinui multă mâhnire, pentru ea însemna totuși o mulțumire fără egal de a se ști iubită într-atât de cel pe care-l iubea mai presus de orice. Și poate că asta ar fi putut înrâuri întrucâtva hotărârea sa, dacă n-ar fi voit să spulbere orice bănuială a Amaranthei cum că ea ar suferi, ba mai mult, că l-ar iubi pe acel păstor și ar fi iubită de el.” Își înăbuși deci mila<sup>1</sup>... Câte optative și câte eufemisme! Suferi

<sup>1</sup> Honoré d'Urfé: *L'Astrée*.

de o „boală” dacă încerci o aprindere a simțurilor, iar sentimentele (atât de puerile, fie vorba între noi) ale Bélindei sunt îndeajuns de complexe pentru a nu fi atât de des puse la optativ. Toate aceste pudori se regăsesc la doamna de La Fayette, precum și la Rousseau.

Faimoasa *Principesă de Clèves* (1678) a introdus, în principiu, „verosimilitatea caracterelor” în roman. E drept că doamna de La Fayette a dat în acest roman o foarte puternică *coerență* caracterului fiecăruia dintre eroii săi, domnul și doamna de Clèves și domnul de Nemours. Ea aplica aici „psihologia” inventată de Corneille și de Racine, potrivit căreia *nici o reacție dată a unei ființe, omenesti nu este inexplicabilă*, vestind astfel viitorul roman „psihologic”.

Iată întregul secol al XVII-lea: autenticului studiu asupra emoțiilor i se substituie jocurile de gramatică și de limbaj. Pătrunderea sinceră în lumea simțurilor e respinsă, creându-se o falsă lume a sentimentelor raționalizate și analizate, o lume a „pasiunilor” care sunt denunțate. Toată lumea știe că Racine, așa cum o spune în prefețele sale, a zugrăvit pasiuni pentru a arăta relele pe care le aduc... Ipocrizia galantă și literară țesea o mantie peste acest secol.

Dar „adevărul” din frământările inimii sau ale spiritului n-a întârziat să se impună. A putut plăcea la Marivaux – fără a se vedea aici o descoperire – grația și șiretenia acelui personaj care este Marianne. Această fiică a unor părinți necunoscuți, deși îndrăgostită de frumosul Valville, îl ocolește din „virtute”, precum și datorită inegalității situației lor sociale; ocolindu-l, ea urmărește să câștige admirația mamei tânărului pentru frumosul ei caracter, și într-adevăr mama înnebunește după această fată atât de cinstită. Marivaux e, firește, destul de abil pentru ca acest calcul să nu fie calcul, această virtute să nu fie virtute, această cochetărie să nu fie cochetărie. De fapt, el descoperă cu subtilitate *ambiguitatea* oamenilor, și se joacă, se joacă magistral cu ea. Contemporanii lui nu-și dau seama, dar asta n-are importanță; ei își dau seama de fapt, dar lucrul li se pare foarte firesc. *Viața Mariannei* e un roman nespus de tulburător, dar nici Marivaux, nici epoca sa nu-l înfățișează ca atare, fiindcă nu cred în roman.

Nu cred în el nici atunci când Crébillon-fiul transformă subtilitatea lui Marivaux în ștrengărie, rămânând, la urma urmei, mai naiv. *Divanul* sau *Dragostele lui Zéokinisul* sunt mai degrabă jocuri psihologice – decât autentic erotice – consacrate micilor complicații pline de delicii care pot însoți chiar și dragostea vulgară.

\*\*\*

Cultul emoției va schimba totul. „Prin roman, scria în 1761 Diderot, s-a înțeles până azi o țesătură de evenimente himerice și frivole a căror lectură era primejdioasă pentru gust și pentru moravuri. Aș vrea să se găsească un alt nume operelor lui Richardson care înalță spiritul, mișcă sufletul, respiră pretutindeni dragostea de bine, și care se numesc tot romane.” Ne e greu să pricepem astăzi ce anume înțelegea „virtuosul” secol al XVIII-lea prin „a înalța spiritul”; dar expresia „a mișca sufletul” ne lămurește: e vorba, de fapt, tot despre emotivitate.

Copioasele romane ale autodidactului Richardson, *Clarissa Harlowe* sau *Pamela*, sunt țesute îndelung, grosolan, solid, din intrigi familiale și rurale, zugrăvind moravurile și încâlceala relațiilor omenești; e prima *saga* modernă, saga unei familii sau unei povești, echivalentul a ceea ce va reprezenta în secolul al XX-lea *Jalna* canadiană a lui Mazo De La Roche. Se simte că autorul e „moral”, și îi admirăm pentru că zugrăvește dramele și dezordinile. În *Clarissa Harlowe* se află faimosul seducător Lovelace. Iar *Pamela* are meritul de a fi, pentru prima oară, istoria unei cameriste.

Sub masca virtuții, se dezvoltă cultul emoției. Ajutat de agreabilul Bernardin de Saint-Pierre, cu inefabilul și fermecătorul *Paul și Virginia*, Rousseau nu-i adaugă nimic nou, în afara puterii de convingere a melodioasei sale retorici. *Noua Eloiză*, la fel de predicatorie ca romanele lui Richardson – ba chiar mai mult – împinge mai departe exaltarea sentimentului. E de ajuns ca Laclos, fără voia lui, în *Legăturile primejdioase*, să pună calculul în locul pasiunii naive. Nu este decât o contraprobă, un „negativ” în tonuri reci. Dar zarurile sunt aruncate, „romanul pasional” a intrat în uzul obișnuit sub numele de „roman psihologic”.

Iată deci romanul împovărat de un nou lanț: trebuie să fie *emoționant*. Antoine Prévost, un călugăr benedictin secularizat cu îngăduință papală pentru a se consacra literelor, a introdus cu inocență în Franța, în nu mai puțin de o sută douăzeci de volume, povestea emoției și a psihologiei emoției. Să ne gândim la acea scenă din *Cleveland* în care Cleveland, fiu natural al lui Cromwell (romanescul nu-și pierde drepturile) e însărcinat, de un tată neliniștit și urmărit de politie, să pună la adăpost o tânără, Cécile, pe care o iubește în taină și care ar răspunde bucuroasă dragostei lui. O lungă călătorie, o misiune secretă..., dar, în fine, e vorba de doi tineri; ghicim urmarea, foarte castă de altfel, dar, bineînțeles, echivocă. E aici

o situație pe care ne-o înfățișează astăzi orice tehnicilor, moștenitor al abatelui Prévost. Dar – dacă exceptăm corabia lui Tristan –, este o invenție a secolului al XVIII-lea. Și ce să mai spunem despre *Manon*, despre inegalabila Manon care a făcut să plângă atâtea Margot, atâtea Musset și atâtea bunici:

*De ce Manon Lescaut, din prima-nfățișare,  
Atât de omenească și-atât de vie pare  
De crezi c-ai mai văzut-o, și-i numai un portret?*

Emoția și pateticul, care vor fi din ce în ce mai căutate în roman, impun „adevărul” reacțiilor omenești: o artă a mimării și a delicateții, în care autorul „crează” un personaj în mișcare. Așa ia naștere arta de a închipui oameni mai „adevărați”, mai asemănători lor înșiși decât în realitate. Această artă, se știe, a devenit *regulă* a romanului, rămânând și în 1962<sup>1</sup> unul din cele mai imperative criterii.

Ar fi greu să definim această impresie de „viață”, dacă nu am reduce-o la faptul că personajul trebuie să *emoționeze* și să *intrige* puțin... dar nu prea mult, totuși. Manon emoționează fiindcă are reacții neașteptate, este nepăsătoare, agresivă și lipsită de apărare; apoi, pentru că ajunge la conștiința de sine și la aceea a propriului ei destin.

Acest „adevăr” al romanului nu are deci nimic de-a face cu adevărul numit realism sau realitate... Confuzia a fost totuși întreținută, numindu-se „adevăr” ceea ce în realitate este *pateticul*... Plăcerea *emotivității* primește astfel cautiunea unei false obiectivități.

\* \* \*

În mai puțin de un secol și jumătate, se trece astfel de la romanul baroc (miraculos cu *Marele Cyrus*, burlesc cu *Francion*) la „romanul intim”: de la emoția abilă din Marivaux la pateticul din *Manon Lescaut*, apoi la fermecătoarea și bogata istorie din *Noua Eloiză* și, în sfârșit, trecând prin câteva texte mai sofisticate ale lui Crébillon, Laclos și Sade, la cruda și dura „analiză psihologică” din *Adolphe* al lui Benjamin Constant. Romanul s-a desprins de fabulă, de povestea naivă și plină de nepotriviri, cu totul imaginară, pentru a trece la „analiză”, adică la subtila transcriere a *intimității umane, a conștiinței, a interiorității*.

În această descoperire a indiscreției, impudoria va juca un rol. Marivaux a pus cel dintâi sentimentele în formule elegante și ambigue, care ajung să aibă izul unui jupon mototolit: într-o scenă din *Viața Mariannei*, o mică lenjereasă este răsturnată de o caretă pe când iese de la biserică. Coapsa rănită e îngrijită în același timp de un bătrân medic și de tânărul Valville care e vinovat de accident: chirurgul, „pentru a cerceta cât mai bine vătămătura, se apleca mult, fiindcă era bătrân, iar Valville, conformându-se gestului, lua pe nesimțite aceeași atitudine, aplecându-se și el mult, fiindcă era tânăr...”

Citat ștângăresc, desigur, dar care ne dezvăluie ce însemna „adevăr” psihologic în secolul al XVIII-lea: momentul în care e surprinsă, cu sau fără cochetărie, tulburarea senzuală sau emotivă. De altfel, toată sarea consistă aici în faptul că pacienta însăși e cea care povestește întâmplarea...

Prin acest pasaj ușor picant, Marivaux reușește de altfel mai mult decât să seducă cititorul: el traduce în termeni sensibili – pudoare sau indiscreție<sup>2</sup> – ceea ce altădată nu era decât o poveste, o farsă... el aparține momentului când romanul, sătul de *romanescul exterior*, de lungile aventuri eroice și lipsite de haz, descoperă puterile *conștiinței* și ale reacțiilor ei.

Din acea clipă, romanul încetează a mai fi același „gen”. Pe lângă povestirea, pe lângă aventura pe care o cuprinde, el devine o privire indiscretă, o analiză intimă. E gata să pătrundă, cu o violență abia reținută, în acest univers tulbure care e îndesinea individului, secretul conștiinței, amănuntul senzațiilor, micimea și măreția intimă a ființei omenești. „Romanul răspunde acelei curiozități a omului pentru om care poate merge, ca omul însuși, de la formele cele mai vulgare până la formele cele mai înalte.”<sup>3</sup> Domeniu ce nu fusese încă violat de nici o altă artă, căci poezia nu îngăduia vizitarea sau exploatarea lui decât sub semnul unui lirism de bonton.

Încă reținut, strâns în corsajul limbajului ales și al unei psihologii mondene, „romanul intim”, preromantic și romantic, de la Rousseau la Senancour și la Constant – fără să mai punem la socoteală cruda sfidare a lui Laclos –, traduce cu elevație, noblețe și insistență, măruntele detalii ale conștiințelor, ale micilor lor ezitări, calcule, slăbiciuni, tot ce în zilele noastre e evocat într-o manieră mai brutală, mai

<sup>1</sup> Anul în care a apărut prima ediție a lucrării de față (n. tr.).

<sup>2</sup> *Voyeurisme* în original.

<sup>3</sup> Paul Gadenne în *Problèmes du roman (Confluences)*, Le Carefour, 1945, p. 219.

deșănțată, mai vizibilă.

\* \* \*

Sub aparența unui studiu psihologic stăpânit și precis, sec și arzător, *Adolphe*, romanul lui Benjamin Constant, oferă acest amănunt al micimii omenești, această putrefacție a vieții psihologice, această jilavă și absurdă intimitate. E de ajuns, de pildă, să fie *evocați* doi amanți și dezgustătoarele lor certuri: „Când Elléonore mă găsea posomorât sau trist, se simțea mai întâi îndurerată, apoi jignită și, prin imputările ei, îmi smulgea mărturisirea oboselii, pe oare aș fi vrut s-o tănuiesc. La rândul meu, când Elléonore părea mulțumită, mă înfuriam văzând-o că se bucură de-o situație pe care o plăteam cu prețul fericirii mele și îi tulburam această scurtă bucurie cu *insinuări* care îi lămureau adevărata mea stare sufletească. Ne atacam, deci, când unul când altul, aruncându-ne fraze piezișe, pentru ca după aceea să ne refugiem în protestări de ordin general, în vagi justificări și apoi să ne afundăm în tăcere.”<sup>1</sup> Iată ceva spus în maniera epocii, ceva care poate părea distins și plictisitor. Cât de precisă e totuși cruzimea acestor două personaje care se mușcă și se otrăvesc!

Într-un roman contemporan, tratat în maniera dialogului, ar fi cam așa:

„Elléonore intră în salon fredonând și nu puteam suporta să fredoneze.

– Ești veselă în dimineața asta?

– Nu, nu sunt veselă. Cânt.

Am găsit de cuviință să-mi sting țigara pe care am strivit-o dinadins în scrumiera mare, de alabastru: Elléonorei nu-i plăcea să o folosesc atunci când nu aveam musafiri.

Cum se bucura de veselia ce părea s-o stăpânească, eu izbucnii:

– Povestea asta cu Mougin nu mai merge de loc. O să am plictiseli câteva zile.

– Ne-am obișnuit cu asta.

O făcea dinadins, fără-ndoială. Dar a adăugat cu atâta inocență:

– Ești sigur că dacă telefonez la ora asta am s-o găsesc pe mica Denise, vânzătoarea de la florăria din colț?

Eram iritat.

– Telefonează, dacă vrei.

– Ah, bine. Credeam că putem discuta fără să ne certăm.

– Nu mă cert.

După o tăcere, am adăugat pe un ton puțin cam prea solemn:

– Te asigur, Elléonore.

Cum nu spunea nimic, am reluat:

– Cred că am să te las să te duci singură la soții Marlot astă-seară.

Riposta ei fu vie, dar, trebuie să mărturisesc, lipsită de răutate:

– Credeam că-ți plac cocteilurile. Te plângi totdeauna de seri goale.

Am devenit grav. Trebuia. Nu mă puteam stăpâni.

– Elléonore, găsesc că sunt goale serile în care mă inviți să răsfoiesc un roman, după ce am lucrat opt ore. Da, am lucrat. Clienții, întâlnirile...

Elléonore răspunse liniștită:

– Cum vrei."

Fiecare epocă are într-un mod foarte evident stilul ei. Această traducere mai mult decât aproximativă și voit vulgară din Benjamin Constant poate scoate la iveală ceea ce, într-un stil diferit de al nostru, „romanul psihologic” a descoperit la vremea sa și ceea ce nu se deosebește decât prin *manieră* de această investigare mereu mai profundă a *intimității* omenești. „Noi avem impudoarea psihologiei, așa cum cei vechi aveau impudoarea gimnasticii”<sup>2</sup> – spunea Abel Hermant lui Frédéric Lefèvre. Romancierul satisface un sadism latent, închizând un întreg destin într-o carte; eroul e obiectul său, povestitorul îl stăpânește în întregime, îl studiază, îl întemnițează, îl supune la tot felul de experiențe: temnicer și călău, în timp ce romanul devine un pat al lui Procust sau o cameră de tortură... E evident, de pildă, că autorul *Crinului din vale* o torturează pe doamna de Mortsau, așa cum Bourget își torturează ducesele sau micile actrițe. Doar Flaubert, inversând procesul, se torturează pe sine însuși...

„Romanul intim” al lui Senancour, Musset, George Sand, chiar dacă păstrează un stil destul de distins și sentimente puțin cam retorice, țintește a reda nu o frumoasă aventură imaginară și „romanescă”,

<sup>1</sup> Benjamin Constant: *Adolphe*, trad. de Tudor Teodorescu-Braniște, Editura pentru Literatură Universală, 1964, pp. 101–102.

<sup>2</sup> Frédéric Lefèvre: *Une heure avec... 1<sup>re</sup> siècle*, Gallimard, 1924, p. 180.

ci *secretele* ființei umane. Nu avem încă de-a face decât cu secretele „inimii”. Dar dacă la Musset, *Confesiunea unui copil al secolului* este, ca și *Ea și el* la George Sand, pătată de complezență și de lirism sentimental, *Crinul din vale* de Balzac e o analiză plină de cruzime prin moartea cumplită a doamnei de Mortsau, iar admirabilul *Dominique* al lui Eugène Fromentin dezvăluie fără efecte facile sentimentele și suferințele...

\*\*\*

Născut din legende, din aventuri epice și câteodată fantastice, romanul occidental a descoperit încetul cu încetul un „fantastic” extrem de complex și fascinant: nici fapte, nici acte, nici „istorii”, ci neliniștitoarea și ciudata forfotă a lăuntrului omenesc. În decursul întregului secol al XIX-lea, exceptând pe un Nerval sau un Lautréamont, el va rămâne supus *convențiilor*: intrigă psihologică, coerență a „personajelor”, patetică poveste de dragoste. Dar, o dată cu Proust, Joyce, Musil, Virginia Woolf, expresionismul german și suprarealiștii, apoi școala numită a „noului roman”, acest *psihic* literar încă românesc și sentimental va exploda... Evoluția declanșată de Prévost sau Marivaux, interesați nu de ceea ce se petrece cu eroul romanului, ci în eroul romanului, se transformă – bineînțeles după Laclos, după Sade, după Stendhal și Dostoievski – în explorare feroce a lumilor proliferante ale senzației, ale subconștientului, ale conștiinței surprinse în dezordinea ei ilogică.

Această dezordine ilogică, această *materie elementară* a faptului omenesc, această conștiință violată și dezgolită, ridiculă, iterativă și obsedată, poate fi regăsită, de pildă, în faza contemporană a romanului intimist. *Planetarium* de Nathalie Sarraute, de pildă, înfățișează o intimitate atât de bizară cum e obsesia acelei femei care, ore și ore întregi, pagini și pagini întregi de „roman”, suferă ca o maniacă pasionată de apartamentul ei, când zărește pe o frumoasă ușă de stejar găurile pe care niște muncitori neîndemânatici le-au făcut din greșală. Ca și la Proust, este vorba de un „amănunt”, și anume acel amănunt care face conștiința să se poticnească, o ațiță, o înnebunește, pilda însăși a ceea ce *alcătuiește* viața, viața adevărată, cea care nu are nimic comun cu eleganța povestirilor romanești, dar este total legată de furie, de speranță, de nebulă. Mai degrabă decât ce povestesc cărțile, priviți ce se petrece în *realitate*, sub o formă dezlănțată, în mintea unei ființe omenești după ce niște tâmplari stupizi au stricat o ușă frumoasă de stejar: „Haideți, frecați împreună cu noi, găurile dispar... acolo totuși, dacă te așezi ceva mai la stânga, iată-le că se ivesc din nou... Frumosul stejar cu lustru și cu ape era scrijelit de mici cercuri afurisite, zadarnic voiai să le ascunzi, să le umpli cu ceară, să le freci, imposibil să le faci să lucească... Trebuie să încerci să le vopsești, sunt prea negre, să răzuim ceara, să reîncepem, să tăiem rondele de lemn pentru a reastupa găurile... dar cercurile cele mici din jur se văd cu ochiul liber, degeaba le freci...”

Nimic de făcut, trebuie să renunțăm, trebuie să ne resemnăm, să uităm de toate astea, dar nu putem... Suntem închiși cu toții aici, împreună cu ea, nu-i așa? Suntem împinși de-a lungul unui coridor îngust și întunecat, fără ieșire, rătăcim la nesfârșit, închiși împreună cu ea în acest sumbru labirint învârtindu-ne roată...

Fiți fără teamă... Este un joc, o știți prea bine... Nici unul din noi nu riscă nimic. Inima se strânge cu delicii, îți vine să țipi, ca-n tobogan, când izbucnești în râs dacă vagonetul coboară... Într-o clipă, dacă vă încearcă dorința, veți fi din nou la voi acasă, pe când ea va rămâne acolo pentru totdeauna, în această gaură pe care și-a săpat-o, prea firavă pentru a evada, unde va rătăci, se va roti la nesfârșit.”<sup>1</sup>

Aci suntem invitați a ne lăsa în voia unei ameteți: a conștiinței în stare elementară, densă, hibridă, nebună. Să transpunem acest episod în stilul lui *Adolphe* de B. Constant: „M-a primit nespuns de agitată și necăjită din pricina unei reparații nereușite a *comodei* ei, pe care o făcuse tâmplarul contelui X. Detaliile vieții domestice aveau asupra Elléonorei un efect stingheritor, fapt care adăuga farmecului ei, nu lipsit de trufie, o asprime neașteptată ce ar fi putut fi luată drept indiferență excesivă, dacă nu ai fi fost prevenit. Aerul ei rece și preocupat m-ar fi mirat, dacă nu mi-ar fi mărturisit ea însăși cauzele. A trebuit să se învingă pe sine pentru a răspunde amabilităților firești ale unui prieten și, în timpul convorbirii noastre, o simțeam încă tulburată de gânduri vulgare pe care se străduia să le alunge. Îmi plăcea că Elléonore, înconjurată cum era de un cerc de oameni de vază, putea pune câteodată pasiune în ceea ce face parte din viața casnică; această slăbiciune mi-o făcea și mai scumpă. Totuși, ardoarea discursurilor mele o impresiona. După ce îi reamintii de lungile săptămâni ale exilului meu, ea exclamă...”

Din nou multe optative, și gata „scamatoria”! Ceea ce la Nathalie Sarraute e *subiect* de roman, nu poate fi decât incident domestic, pitoresc, în construcția intrigii psihologice la Benjamin Constant. Nobila succesiune a „sentimentelor” acceptă furia împotriva tâmplarilor doar ca pe o neînsemnată

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute: *Le Planétarium*. Gallimard, 1959, pp. 35–37.

„circumstanță”, preludiu al adevăratei conversații. În epoca noastră, dimpotrivă, intriga amoroasă și continuitatea în evoluția pasiunilor sunt sacrificate (mulțumită lecției lui Proust) „incidentelor”.

Secolul al XX-lea a renunțat astfel, în unele cazuri, la artificiiile și convențiile povestirii, pentru a pune în valoare numai și numai *incongruența*, incoerența și intimitatea conștiinței redusă la ea însăși, la fantasmеle, la ezităările, la secretul ei... Mai degrabă decât „roman” ori povestire, cartea este un poem despre misterele conștiinței.

Dar această conversiune fusese anunțată încă de romanul emotiv al secolului al XVIII-lea; în pasiunea aceea ciudată care l-a îndemnat să negligeze aventura în folosul curiozității intime, evenimentele – în favoarea sentimentelor, romanescul exterior – în favoarea romanescului lăuntric. Aveam de-a face aici cu o mare aventură, care începea cu o pasiune tulburе și indiscretă, oarecum sadică, pentru *detaliul* emoțiilor... Căci, în fine, care altă civilizație decât a noastră s-ar fi gândit să exploreze, cu artă și delicii, mълul nesfârșit de bogat al straturilor, afundurilor și străfundurilor conștiinței vii?

\*\*\*

Totuși, la începutul secolului al XIX-lea romanul nu mergea atât de departe. Deși interesat de emoții, doritor a le surprinde nuanțele, puterile lor tulburi, le exprima într-un mod liric, oarecum convențional. El păstra, de altfel, cumințenia povestirii și logica genului. Romanele pasionale cuminți ale doamnei Cottin ori ale doamnei de Staël, sentimentalitatea cuviincioasă a doamnei de Souza și a doamnei de Genlis, nu pătrundeau prea adânc în emotivitatea umană, în tainele și zodiile ei rele. Cu toate acestea, tradiționaliștii aveau dreptate, în general, să denunțe lectura romanelor drept periculoasă pentru tinerele fete. Ei își dădeau prea bine seama că romanul, acest „gen” nou de fapt în istoria literaturilor, vădea o îngrijorătoare înclinație pentru explorarea adâncurilor, profunzimilor emoției, ale visului, ale întregului necunoscut care sălășluiește în *psihicul* uman. Și, așa cum înotătorul sub apă nu poate lua decât o mică rezervă de oxigen, romancierul curios, îndrăzneț, sadic, gata să tulbure calma suprafață a conformismului omenesc, nu poate duce cu el în abisuri decât o cantitate mică de morală... Abia în secolul următor romancierul va pătrunde în lumea submarină, subumană, cu monștrii și minunile ei.

De altfel, romanul va aștepta – cu excepția lui Stendhal și Dostoievski – o bună sută de ani înainte de-a urma calea indicată de romanul emotiv, înainte de-a se lăsa pradă viciului curiozității pentru viața psihică și emoțională. Va fi supus, ce-i drept, de-a lungul aproape întregului secol al XIX-lea, unei alte ispite: a seriozității; ea îl transformă în document și în studiu sociologic, care îi învață descrierea pitorească, analiza socială, documentarea, reportajul. Ivit într-o societate ultracivilizată, cu spirit ascuțit și frivol, impulsul ce îndemna la explorarea profunzimilor umane pornind de la emoție și-a trăit îndelung veleatul; noua societate burgheză se pregătea, între timp, să ceară romanului s-o informeze, s-o documenteze: așa a luat naștere realismul.

## II Beția realismului

*Influența „foiletonului”. – Balzac demiurgul: trustul romanului; misterele societății; Victor Hugo, Charles Dickens, N. V. Gogol. – Tehnici realiste și procedee ale povestirii. – Realismul ca voință de putere, valori simbolice ale realismului. – Decadență: realismul documentar.*

*Gustave Flaubert și bizantinismul descrierii. – De la realism la alexandrinism, de la Maupassant la A. Daudet și A. France. – Flaubert și cinemascopul: – Salammbô, superproducție romanescă. – Falsul realism adoptat de școală. – Realismul a fost o prețiozitate.*

De la abatele Prévost până la Chateaubriand, romanul a tot prins gust pentru emotivitate și pasiune, iar apoi, trecând pe la „picarești”, pentru satira socială. Rousseau și Bernardin de Saint-Pierre au trezit gustul pentru botanică, peisaje, sentimentalism. Exotismul, adevărat sau fals – întotdeauna fals, desigur – a fost utilizat încă din secolul al XVII-lea. Memoriile, autentice sau apocrife, impun nevoia unei povestiri credibile, dată adică drept reală. O dată cu Laclos. Constant, Stendhal, psihologia devine un joc precis, strâns și subtil. Eroi ca *Werther* și *Jacopo Ortis* îi adaugă nota „eroului fatal”.

Între timp, romanul se îmbogățește. El descoperă și-și adjuce pasiunea născândă pentru sociologie, arta descrierii pitorești, vederile politice, culoarea locală și evocarea trecutului. Moralitatea rămâne, în ansamblu, recomandabilă; ea nu atâră prea greu, mărginindu-se la a da farmec istoriilor doamnei de Genlis. La fel istoria care, provizoriu, constituie la Walter Scott sau Alexandre Dumas o evaziune. Reunind toate aceste elemente – ceea ce e un tur de forță – italianul Manzoni realizează în *Logodnicii* (1827), sinteza perfectă a romanului. Această carte rezumă starea de lucruri a epocii și continuă să fie citită cu plăcere.

Dar romanul suferă, în secolul al XIX-lea, acea mare transformare care-i va asigura creșterea, puterea, succesul: devine un *document* romanțat. Transformarea se datorează exclusiv condițiilor de publicare. Nu vom putea înțelege marele roman realist al secolului trecut dacă nu vom constata în primul rând faptul că e destinat să apară într-o revistă sau într-un cotidian. Cele mai mari romane ale secolului al XIX-lea sunt, în primul rând, *foiletoane*. Dickens nu devine romancier decât prin intermediul și sugestia Presei; Dostoievski însuși nu era decât un foiletonist, hărțuit de directorii ziarelor și avându-l drept model pe... Eugène Sue. Așa s-a impus celor pe care-i vom numi „realiști”, studiul societății, al ascunzișurilor, al culiselor, al aspectelor pitorești.

Romancierul devine atunci ființa atotștiutoare care, pornind de la o aventură oarecare, de la un fapt divers, reconstituie totul, înțelege totul; el își ia note în carnet și știe să însuflească lucrurile, să descrie încăperea în care intră cineva, îmbrăcămintea și înfățișarea unui personaj interesant; s-a informat chiar și asupra antecedentelor acestui personaj. Adică tot ceea ce ignora romanul „romanes” al secolului precedent. Căci, asemeni unui bun ziarist, cel care vorbește nu e un simplu povestitor, ci un bun orator, care analizează tot, care dialoghează uneori – plin de convingere – cu cititorul, pe care, așa cum face atât de des Balzac, vrea să-l pună la curent cu toate.

Romanul-foileton (în sensul secolului al XIX-lea) e cel care dirijează romanul. După *Misterele Parisului* (1842–1843), Eugène Sue e obligat să dea *Misterele poporului* (1844–1856). Iar 30 de ani mai târziu, pentru a întrece un alt foiletonist, Paul Féval, este trimis cu sila în Anglia pentru a scrie acolo, cât mai iute cu putință, *Misterele Londrei*.

Operele lui Balzac, a lui Dickens, a lui Zola – chiar Flaubert publica în reviste – au fost scrise în această atmosferă. Nu fără demnitate, totuși. Deși influențați de aceste condiții, marii romancieri realiști știau prea bine ce anume îi despărțea de foiletoniștii vulgari. Desigur, gazetăria este aceea de la care Balzac împrumută un stil, o formă, o poză și, mai ales, un model de viziune și de analiză. Dar exigențele și chiar impertinențele gazetăriei romanțate sunt transformate de el, conștient, într-un mod literar de înțelegere a lumii.

\*\*\*

Tot așa cum poezia va fi stăpânită ceva mai târziu de ispita ameteitoare a *Absolutului*, romanul cunoaște tentația *Totalității*: registru și epopee a „vieții”, a vieții totale, multiforme, incomensurabile. Romancierul Balzac nu se consideră un simplu scriitor, un om de litere; el se crede un Napoleon sau un Einstein: „Patru oameni au trăit o viață imensă: Napoleon, Cuvier, O'Connell, iar al patrulea vreau să fiu



eu. Primul a trăit viața Europei, armatele l-au inoculat! Al doilea s-a căsătorit cu globul! Al treilea s-a încarnat într-un popor. Eu voi fi cel care a purtat o societate întreagă în cap!"<sup>1</sup>

Originea acestui roman total, care e marele vis al secolului – paralel cu visul unei științe totale (Taine), cu visul unui progres ineluctabil (Michelet, Renan), al unității spirituale (Hegel) –, se vedește a fi, din punct de vedere istoric, Walter Scott. Acest scriitor sânguinos și puțin cam rece a avut ideea de a reuni *toate* ambițiile răzlețe ale romanului, fiind atât inspiratorul lui Manzoni cât și al lui Balzac.

Balzac însuși o mărturisește: „Walter Scott a ridicat deci la valoarea de filozofie a istoriei romanul, literatură care, din veac în veac, a încrustat nemuritoare diamante în coroana poetică a țărilor ce cultivă literele.” Limbajul e semnificativ: aparține „proaspătului îmbogățit”. Romanul de la începutul secolului al XIX-lea îl înfățișează, sub restaurație, pe negustorul de bunuri, care, cu prilejul tulburărilor sociale sau al modelor literare, culege fructul copt pentru el de mai multe generații burgheze ce pândeau „bunurile naționale”.

Ideea romanului „total”, care folosește toate resursele cunoscute ale romanului, pornește de la Walter Scott: „El reunea drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea; făcea să apară miraculosul și adevărul, atingea poezia prin familiaritatea celor mai umile feluri de a vorbi”<sup>2</sup>. Dar Balzac interpretează romanul făcând din el o bancă sau un *trust* care controlează întreaga piață. Metafizica sa constă în ideea „romanului total”, adică a *trustului*: „Scriitorul ar putea deveni pictorul mai mult sau mai puțin fericit, răbdător și curajos, al tipurilor umane, povestitorul dramelor vieții intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiunilor, înregistratorul binelui și răului”<sup>3</sup>. Și toate acestea – deodată: trei sau zece romancieri într-unui singur. E într-adevăr admirabilă arta cu care Balzac unește satira psihologică și satira socială, descriind animalul cu cochilia sa, explicând omul prin mediul și originile sale, oferindu-i totuși șansa de a-și domina mediul și de a-și inventa un destin.

Această iluzie a puterii, această impresie că ai în mână toate mecanismele sociale și psihologice, cu angrenajele lor istorice, corespundea „cererii” unui public burghez care voia să „știe tot” despre Șuani, Legiunea de onoare, circulația monetară sau o seară la Operă. Câtă bucurie să explici, *grossomodo*, unui burghez sau unui om cumsecade, cum un mic nobil venit de la țară face carieră la Paris, printre miniștri, bancheri și femei... Acest fel de „reportaj” este ceea ce-l interesează pe Balzac; verbul lui e al unui jurnalist, care informează și dezvăluie, ca și al lui Hugo-romancierul, și chiar ai lui Nerval: „Într-un viitor apropiat, căile ferate vor duce la dispariția unor industrii, vor transforma altele”<sup>4</sup>... Când e vorba de a filozofa asupra transportului în comun, ezoterismul lui Balzac e cel al unui „redactor”. Presa și reportajul sunt prezentate atunci drept o revelație pozitivă și ezoterică totodată: „Nepoții noștri nu vor fi oare încântați să poată lua cunoștință de materialul social al unei epoci pe care o vor numi «vremea de altădată»?”<sup>5</sup>

De fapt, o întreagă epocă a crezut că existau *mistere sociale*. Balzac, Dickens, Eugène Sue, Hugo în *Mizerabilii*, revelează secretele societăților, făurind o mistică sau un ezoterism. În aceeași epocă se afirmă Marx și predecesorii săi. „Pentru Balzac, romanul se edifică în timp, precum labirintul istoriei vii a oamenilor: din moravurile lor, dar, mai cu seamă, din ideile lor.”<sup>6</sup> Contemplare a unui mecanism care ar guverna societățile și viața indivizilor. Viziune doctrinală care, în roman și în arta literară, oferă cititorului plăcerea de a se identifica voinței ce pune în mișcare Istoria. Ce îndrăzneală să numești aceasta „realism”, când de fapt ne aflăm în fața unui vis...

Ne e teamă astăzi că, dacă există un mecanism al societăților, el depășește în rapiditate inteligența umană, spulberând-o înainte ca ea să fi izbutit a-l cunoaște și defini. Desigur, Balzac nu gândea astfel, și nici Dickens, nici Hugo. Dar ei au conferit romanului funcția regală de a domni, în numele spiritului, asupra realității sociologice. În roman, gazetarul devenea „gânditor”; faptul cotidian căpăta valoare de exemplu. Și, la urma urmelor, „realismul” nu era altceva decât faptul divers îngroșat de o „conștiință morală”. Romanul avea cu ce se hrăni vreme de cincizeci de ani.

\*\*\*

Balzac, Hugo sau Dickens ne oferă bucuria *demiurgului*. Acestui cuvânt i s-a extras aproape orice semnificație aplicându-l, din principiu, tuturor romancierilor. Zola nu e însă „demiurg”; el face un

<sup>1</sup> Balzac: *Lettres à l'étrangère*, 6 février, 1844. 36

<sup>2</sup> Balzac: *Avant-propos de la Comédie humaine*, 1842.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Balzac: *Un debut în viață*, trad. de Rose Hefter, Editura pentru Literatură Universală, 1962, p. 189.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> José Bergamín în *Problèmes du roman (Confluences)*, Le Carrefour, 1945, p. 197.

„studiu” – studiul mecanicilor de locomotivă, sau al magazinelor de mărunțișuri, și nu știe mai mult decât știe autorul unui „studiu”. Balzac știe tot, ca un șef de poliție care ar avea acces și la fișierele Providenței... Și, într-adevăr, Hugo în *Mizerabilii* se identifică Providenței. Cunoaște dinainte destinul personajelor sale. Știe că insul cu pas de pe acum greoi, abia ieșit din ocnă, care pătrunde în orașul Digne, va deveni un fel de sfânt. Își compune romanul așa cum l-ar fi compus Providența – o Providență claudeliană *avant la lettre*. De ce anume va avea nevoie Jean Valjean pentru a ajunge la forța morală și la abnegația de care va da dovadă la sfârșitul vieții sale? De un episcop, de o prostituată și de fiica ei, de o temniță, de o mănăstire, de un hangiu, de lumea interlopă a Parisului, de canalele Parisului, de fiul unui colonel al Imperiului, de o răscoală republicană. Jean Valjean nu întâlnește în mod firesc aceste ființe și aceste evenimente. Ele sunt pregătite anume pentru el, și le va întâlni în ordinea în care trebuie să le întâlnească. O constată, de altfel, el însuși la sfârșitul vieții sale: „Dumnezeu împarte. E sus, ne vede pe toți, și știe el ce face acolo, printre stele...”

Și la Dickens totul e dinainte pregătit: de-o parte, conștiința chinuită a eroului, *Oliver Twist* sau *David Copperfield*, de cealaltă, o serie de ființe sau de medii mai mult sau mai puțin slinoase și pitorești, dar ostile, împietrite în nedreptate, închistate în vanitatea sau interesul lor, impermeabile față de înțelegere, de conștiință chiar. Ciocli bătrâni, bătrâni țârcovnici, cămătari, negustori întotdeauna dubioși, exploatare ai tinereții neajutorate. Dickens se complăce în contrastul patetic dintre sensibilitatea chinuită – deși vitează și curajoasă – a eroului și o lume savuroasă de prăvăliași rapaci. Contrastul provoacă mila cititorului, chiar înduioșarea lui. Dar – ca și universul lui Anouilh, de care se apropie prin multe trăsături – universul lui Dickens e o lume simbolică, făcută pentru a provoca *un* sentiment precis. Ea se bazează pe compasiune, nu pe studierea societății londoneze. Acolo se joacă o dramă, totdeauna aceeași, ca și la Anouilh, care e drama dickensiană. În *Poveste de Crăciun*, desfășurarea dramei e inversată: în locul unei sensibilități care-i înfruntă pe bătrânii rapaci, un bătrân rapace își regăsește sensibilitatea; fiind vizitat de duhul Crăciunului trecut și de duhul Crăciunului viitor, domnul Scrooge redevine un mic David Copperfield. Astfel, realismul se ridică deasupra realismului datorită unui mit al autorului: Hugo – Providența, Balzac – jumătate Vidocq, jumătate Belzebut, sau tot aranjamentul sentimental care însoțește pitorescul plebeian și înduioșat al lui Dickens.

Printre acești observatori și dramaturgi sociali, Gogol, și astăzi puțin cunoscut în Franța, dă dovadă de mai multă libertate. Raportându-l la Balzac, Dickens, Hugo, arta sa consistă mai ales în a fi mai puțin pretențioasă. *Serile în cătunul de lână Dikanka* (1832) sau *Mantaua* (1839) sunt pur și simplu viață amestecată cu satiră, umor și tandrețe, într-un stil dickensian infinit mai puțin apăsător. Dar *Suflete moarte* – neterminat în 1842 – are dimensiunea romanească a marilor cicluri din epoca balzaciană și vestește totodată imensa milă umană din marile cicluri naturaliste ale epocii următoare. Și totuși, această măreție nu exclude simplitatea, și mai cu seamă ironia, într-o scăpărătoare forță de evocare a sufletelor care îi vestește pe Dostoievski și Cehov – să-l lăsăm deoparte pe blajinul Turgheniev, infinit mai palid...

Începutul secolului al XIX-lea e perioada când umorul și tandrețea s-au refugiat în Rusia. Influența secolului al XVIII-lea rămăsese mai vie acolo, decât în Occidentul napoleonizat. Căci, în sfârșit, în timp ce Gogol rămâne într-o lume inteligentă și naivă, spirituală încă, pre-tolstoiană, alcătuită din nobili și iobagi, Dickens, Hugo, Balzac încearcă să transforme în epopee această nouă lume a atât de timpuriei burghezii create de epoca industrială și napoleoniană.

\*\*\*

Acest roman-sumă occidental, de tip balzacian, având ambiția de a evoca o totalitate în care se amestecă psihologia, istoria, pitorescul și metafizica socială, a făcut să devină nesatisfăcătoare povestirea simplificată și, într-un fel, abstractă, ce domina încă în secolul al XVIII-lea, în care se urmărea doar relatarea unei povestiri copleșite adesea de sentimente.

Portretul încetează de a mai fi psihologic, sau schițat din câteva atitudini, din câteva impulsuri, cum e acela al lui Manon. Devine o antropometrie, un inventar, o biografie. Pentru a-l zugrăvi, în *Țăranii*, pe François Tonsard, proprietarul cabaretului *Grand-I-Vert*, Balzac se întoarce la epoca în care a fost construită casa și la materialul folosit. O mare atenție se acordă vaselor de bucătărie și mobilierului: „Pe consola șemineului, strălucea o adevărată pușcă de braconier pe care n-ați da nici cinci franci...” Pe când era flăcăiandru, Tonsard lucra cu ziua pentru grădinarul castelului și făcând pe devotatul, sărac și modest, capătă un pogon de la domnișoara Laguerre. Se însoară după ce izbutește să-și construiască o casă, nevasta lui e bucătăreasă și reușește „ostropelul, sosul vânătorească, plachia, omleta”; așa a ajuns hangiu.

Ne putem imagina oare aceste detalii și aceste precizări altundeva decât în romanul balzacian, într-

un raport de poliție sau într-o conversație a cumetrelor din sat? Aceste asemănări arată ceea ce are, în cele din urmă, insolit „realismul”: gen literar cu care suntem obișnuiți, dar care ne-ar deruta dacă l-am vedea născându-se sub ochii noștri...

Procedeele povestirii se fixează și încremenesc: „În primele zile ale lunii octombrie 1815, cam cu un ceas înainte de apusul soarelui, un drumeț intră în orașul Digne”<sup>1</sup>. În 1947 Albert Camus îl va evoca ironic în *Ciuma* pe romancierul amator care, de ani și ani, lucrează la această primă frază: „Într-o frumoasă dimineață din luna mai, o elegantă amazoană parcurgea, pe o superbă iapă alezană, aleile înflorite ale pădurii Boulogne”<sup>2</sup>. Dacă există aici convenție, există, în același timp, și înnoire. Dickens se află printre cei dintâi care aduc nu amănuntul psihologic ori descriptiv, ci amănuntul „de atmosferă” pe care cinematograful îl va redescoperi o sută de ani mai târziu:

„– Și-mi trebuie cel puțin un ceas ca să ajung acolo! murmură Nancy, strecurându-se grăbită pe lângă el și alunecând repede în josul străzii.

O parte din prăvălii începeau să se închidă pe ulițele dosnice și pe străduțele pe unde trebuia să treacă ca să ajungă din Spitalfields în West End. Orologiul bătu zece sporindu-i nerăbdarea. Zorea pe trotuarul îngust făcându-și loc cu coatele în dreapta și-n stânga...”<sup>3</sup>

Există aici de toate: gesturi, nopți, ambianță, decor, un decor mobil, unde, într-un travelling, e urmărită mișcarea personajului. Să ne gândim că un secol mai devreme am fi spus pur și simplu: „Nancy a hotărât să se ducă la familia Maylies chiar în seara aceea.” Povestirea nu mai e povestire. Este o punere în scenă învăluită într-un fel de acompaniament muzical alcătuit din sensibilitatea autorului, culoarea și atmosfera locurilor. Faptul uman și anecdotic nu mai e izolat de contextul trăirii lui, e înconjurat de tot ce-i poate da un maximum de realitate: origini, indicații de mișcare, de atitudine, de costum, culoarea nopții, sunetul clopotelor, mulțimea care circulă pe trotuare...

\*\*\*

Marii „realiști” au depășit imediat realismul. Nu mai. avem de-a face cu un povestitor care relatează episoade, așa cum le-ar fi putut recolta niște informatori bine plasați. Avem de-a face cu un moralist care cunoaște secretul conștiințelor la fel de bine ca și mecanismele societății, fără a uita să întârzie asupra descrierii sau inventarului unui loc ori al unei locuințe. Nu relatează în calitate de observator evenimentele vieții, dar nici nu se confundă cu un om viu. Sălășluiește în realitatea însăși, circulând cu o ușurință surprinzătoare pe această suprafață a vieții, singura vizibilă pentru oameni. *Cititorul încetează atunci să se identifice cu un personaj, ca să se identifice cu conștiința omniscientă a romancierului. Lectura romanescă încetează de-a mai satisface o nevoie de evaziune sau de analiză, spre a exprima o voință de putere.* De la Balzac încoace nu mai suntem eroii sau martorii unei aventuri; nici chiar simplii regizori ai unei lumi foarte complexe. Devenim ființa excepțională, superioară umanității comune, care-i cunoaște toate labirinturile în timpul și spațiul social, în secretul evoluției biografice și istorice. Un Asmodeu sociolog. Un conte de Saint-Germain care trăiește nouă vieți și interpretează o contesă din 1832 în funcție de bunica ei, pe care a cunoscut-o. Și, de asemenea, Monte-Cristo și Arsène Lupin: omul căruia memoria și însușirile, mijloacele oculte, natura sa excepțională îi permit întotdeauna să știe mai bine decât eroul dramei în ce constă drama, și să intervină la momentul oportun, cu bastonul în mână, cu cravata elegant înnodată, pentru a explica totul și a rosti cuvinte definitive... Vedeți cu ce detașare și cu ce minuție studiază Balzac falimentul lui César Birotteau, viața ratată a micuței Augustine în *La motanul cu mingea*, destinul lui Rubempré. El nu povestește toate acestea ca un amic al personajelor amintite, ci cu complezența familiară și semeață a unei ființe care, după sute de reîncarnări, s-a obișnuit cu umanitatea și cu dramele ei.

Iată-l pe Balzac „ezotericul”. Nu cele câteva simboluri destul de simpliste din *Pielea de șagri* îl fac teozof, ci însăși atitudinea sa. Nu e swedenborgian, dar scrie ca și cum ar avea puterile unui supraom. Ezoterismul e, la el, convingerea cunoașterii unei lumi subterane care explică destinele banale și vizibile.

Succesorii lui Balzac au greșit atunci când au văzut în el un observator *normal* al societății; au crezut că-l pot continua și imita descriind locuința, originile, obiceiurile, veșmintele personajelor. Or, nu acesta e secretul lui Balzac. Lipsește magia: iluzia elementară care-l face pe Balzac să se considere înzestrat cu puteri supranaturale și să-l invite pe cititor să devină, o dată cu el, un fel de Eminență cenușie a Creatorului. Creatorul realismului nu era un realist: era un teozof.

<sup>1</sup> Victor Hugo: *Mizerabilii*, voi. I, cartea a doua, cap. I, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1954, p. 92.

<sup>2</sup> Albert Camus: *Ciuma*, trad. de Eta și Marin Preda, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 105.

<sup>3</sup> Dickens: *Oliver Twist*, trad. de Teodora și Profira Sadoveanu, Editura Tineretului, 1957, p. 371.

Căci Balzac realistul rămâne un autor ezoteric și teozofic: amănuntul material, care-l bucură atât, e totdeauna *simbolul* unei realități sociale, psihologice, morale: „Doamna, într-o rochie revopsită de mătase neagră, cu o pălărie de un cafeniu-deschis, cu un șal vechi din cașmir franțuzesc, încălțată ou ciorapi de mătase groasă și pantofi de piele de căprioară, ținea în mână un coș de paie și o umbrelă de un albastru-țipător”. Această nomenclatură a țeșăturilor nu este însă pedantism de agent comercial. Căci „îmbrăcămintea, ca și întreaga-i înfățișare erau ale unei mame consacrate cu totul gospodăriei și îngrijirii copiilor”<sup>1</sup>, iar prezența, mai ales ținuta acestei doamne îl stingheresc în mod straniu pe fiul ei, la care a venit spre a-l însoți până la diligentă și care voia să treacă drept un tânăr dandy...

Universul paietelor și al mobilierului este aspectul vizibil al unui univers spiritual. Dacă o redingotă e „verzuie” nu înseamnă că pe Balzac îl interesează culorile; adjectivul are o valoare morală, mai mult chiar decât una socială: nu numai că omul care poartă această redingotă nu vrea să pară bogat, dar el e, înainte de toate, un suflet nesincer, cu ambiții ascunse; dacă ar fi fost vorba de un mic slujbaş lipsit de vigoare umană, acesta ar fi fost îmbrăcat în cafeniu.

După epoca balzaciană, „realismul” va comite o eroare neglijând acest sens simbolic începând cu Flaubert, în romanul realist, detaliile vestimentare și oamenii înșiși sunt lipsiți de mister. Nu mai sunt prezentați drept peoeți vizibile ale unei realități ezoterice, ci sunt înfățișați pur și simplu pentru că autorul găsește o plăcere în a-i descrie amănunțit. Veșmântul, care la Balzac era un simbol, devine la Flaubert prilej pentru un catalog ilustrat: „După poziția lor socială diferită, erau îmbrăcați în surtoce, în redingote, în veste, în haine scurte; îmbrăcămintea bună care se bucura de întreaga considerație a familiei și care nu era scoasă din dulapuri decât la solemnități; redingote cu pulpane lungi fâlfâind în vânt, cu gulere cilindrice, cu buzunare largi ca niște saci; veste de postav gros care se purtau de obicei cu niște șepci cu margini de aramă la cozoroc.”<sup>2</sup>

Tonul, se simte, e foarte diferit de stilul în care-i descria Balzac pe micii burghezi cu ciorapii lor de mătase grosolană: la Balzac, era concepută mai întâi imaginea personajului, care se exprima prin amănunte vestimentare inventate în funcție de ea. La Flaubert, se simte că documentarea creează personajele... Așa s-a născut realismul documentar.

\*\*\*

O dată cu Flaubert, viitorul maestru al naturaliștilor, *a descrie devine o „artă” de sine stătătoare*, alcătuită dintr-o documentație minuțioasă, din precizia cuvintelor și a epitetelor și dintr-o sânguină cvasișcolărească a autorului. Se știe că Flaubert, al cărui temperament era cu totul deosebit și care a scris, de altfel, *Educația sentimentală*, și-a impus să trateze în *Doamna Bovary* un fapt divers, neînsemnat, fiind convins de către Louis Bouilhet că tocmai în aceasta constă adevărata artă literară. Că în mod involuntar și-a hrănit subiectul cu propria sa neliniște, e posibil; dar, în mod conștient, a făcut tot ce a putut pentru a evita acest lucru și a prezentat cu precădere descrieri foarte lucrate: un orașel, prăvălioara unui spițer, comițiile agricole, adică bucăți de virtuozitate.

Încăpățânarea cu care Flaubert a introdus în roman „descrierea artistică” și inutilă, bijuterie a prozei, echivalentul poemelor parnasiene, ar fi putut să nu privească decât drama sa personală: strania și patetica pasiune care l-a împins pe acest scriitor sensibil și plin de forță să-și neglijeze adevărata vocație, transformându-se în creatorul unei proze formale, conștiincioase și aplicate... Dar Flaubert îi va influența pe toți „naturaliștii” noștri și, în ultimă instanță, el e de vină că inspirația într-adevăr realistă s-a împovărat fără vreo nevoie aparentă cu un *bizantinism al descrierii*. Va trebui să se aștepte, până în secolul al XX-lea, influența „romanului american” asupra primilor „realiști” italieni, apoi asupra generației spaniole din 1950, pentru ca realismul să se despartă de arta școlărească a descrierii.

Istoria literară vulgarizată greșește într-adevăr prea des înțelegând prin „roman realist” două realități foarte diferite: pe de-o parte studiul conștiincios al unui „fapt uman”, în *Doamna Bovary* sau în *Germinie Lacerteux*, studiu pozitiv, aplicat, precis; pe de altă parte, concepțiile *artistice* ale acestei epoci pozitiviste care, în cele din urmă, sunt mult prea puțin realiste și pozitive, putând fi calificate drept alexandrine.

În loc de a prezenta, așa cum face Balzac, realitatea semnificativă, socială sau spirituală, pretinsul

<sup>1</sup> Balzac: *Un debut în viață*, trad. cit., p. 215.

<sup>2</sup> Flaubert: *Doamna Bovary*, trad. de Demastene Botez, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 43–44.

„realist” întârzie asupra aspectelor *decorative* și *pitorești*. El aspira pe de-o parte la o literatură aproape „științifică”, la un „studiu” social, psihologic sau de moravuri, dar în spatele acestui savant pozitivist se ascunde un poet alexandrin, care se complăce în a descrie orice, cu condiția ca descrierea să fie ieșită din comun, abilă, excesiv de ornamentată: „Artizanatul stilului a produs o sub-scriitură, a cărei origine e Flaubert, dar care a fost adaptată conceptelor școlii naturaliste. Această scriitură a lui Maupassant, Zola și Daudet, pe care am putea-o numi scriitura realistă, e un amestec de semne formale (...) care face cu neputință ca o altă scriitură să fie mai artificială decât aceea care a pretins că zugrăvește cu cea mai mare fidelitate natura.”<sup>1</sup>

Într-adevăr, sub pretextul documentării exacte, realismul descriptiv degenerază în plăcerea de a „descrie de dragul descrierii”, acumulând termeni tehnici și descriptivi, ca și cum scriitorul ar presimți că pregătește, pentru viitorii elevi, o „dictare” de Curs superior pe care am putea-o intitula: *Galantar de „noutăți” în Rue Neuve-Saint-Augustin*: „Mai întâi, rămaseră fermecați de un aranjament complicat: sus, câteva umbrele, așezate oblic, semănau cu acoperișul unei cabane rustice; dedesupt, ciorapi de mătase agățați pe vergele înfățișau profiluri de pulpe rotunde, unii presărați cu buchețele de trandafiri, alții, în toate culorile, cei negri cu ajur, cei roșii cu baghete brodate, iar cei roz aveau luciul satinat al pielii blonde; în sfârșit, mânușile, așezate simetric pe postavul etajerei, cu degetele lor alungite, cu palma îngustă, ca la fecioarele bizantine, aveau acea grație rigidă și parcă adolescentă a nimicurilor feminine care n-au fost încă purtate. Dar ultima vitrină le reținu mai mult atenția, era o expoziție de mătăsuri, de satenuri și catifele, o gamă suplă în care vibrau cele mai gingașe culori ale florilor: sus, catifele de un negru întunecat, ori albe ca laptele; mai jos, satenurile, trandafirii, albastre, cu reflexe vii, decolorându-se în tonuri palide de o infinită duioșie, iar și mai jos, mătăsurile, toată eșarfa curcubeului, bucăți întregi învolburate, altele adunate în falduri mărunte, ca în jurul unui mijloc de femeie ce se pleacă, prinzând viață sub degetele iscusite ale vânzătorilor; și între un motiv și altul, între o frază colorată și alta, șerpuia un acompaniament discret, un cordon subțire de fular gălbui, încrețit.”<sup>2</sup>

Sunt oare destul de „cizelate” (la iuțea de altfel și fără gust) acestea cu toate virtuozitățile epitetului colorat și ale dicționarului de termeni descriptivi? Nu ne mai oprim la facilități („gamă suplă în care vibrau”, „sub degetele iscusite ale vânzătorilor”). Dar ce bucurie, de artist de școală primară, în catifelele „albe ca laptele”, în precizia expresiei „bucăți întregi învolburate”, în puterea aparentă a imaginii: „ca în jurul unui mijloc de femeie ce se pleacă”! O întregă artă puerilă, inutilă, care, printr-un contrasens – acela de a îmbogăți vocabularul copiilor – a dat naștere acelui bizantinism școlăresc ce și astăzi îi copleșește pe elevii între zece și treisprezece ani, împiedicându-i să folosească firesc limba franceză...

Acest stil s-a perimat la fel de iute ca și cel al prețioșilor. Stofele răsucite ca o „carenă”, torsurile „cambrate”, geniul acesta mărunț aplicat cuvântului potrivit amintește arta pe care, cu optsprezece secole mai devreme, o folosea Catul pentru a descrie în șase sute de versuri o cupă cizelată, sau Properțiu – un episod mitologic: este vorba de un *alexandrinism*.

Ne aflăm aici foarte departe de „realitate”, întrucât *virtuozitatea scriitorului* e cea pe care suntem invitați s-o admirăm în cadrul descrierii. Eroarea devine gravă, arta povestitorului îl face să nu țină seama de adevărul întâmplărilor povestite. Când citim *Doamna Bovary* sau o poveste de Maupassant, nu ne identificăm cu eroii: ei sunt descriși cu prea mare exactitate, cu prea multă abilitate, pentru ca noi să-i putem simți întocmai cum s-ar vedea ei înșiși. N-avem nici de ce să ne emoționăm și să suferim, ca la Dickens și la necruțătorul Balzac, în fața încercărilor la care-i supune viața. Nu. Chiar dacă sunt nefericiți, victime ale unei nedreptăți, sunt *zugrăviți cu atâta osârdie și talent descriptiv*, încât ceea ce ne trezește admirația e *zugrăvirea*: „Poiret se apropie, înalt și strâmb, cocârjat de plugărit, slăbit de cumpătare, osos, cu pielea uscată de nespălare îndelungată. Nevastă-sa venea după el, mică și slabă, ca o capră obosită, ținând cu amândouă mâinile o umbrelă verde, uriașă.”<sup>3</sup>

Așadar, chiar în clipa când, la Maupassant sau Zola, romanul se laudă că ar cuprinde teorii sociale, studii „pozitive” și obiective, el devine un *recital al romancierului*. Numai așa, de altfel, cititorul „burghez” se simte cu conștiința împăcată: mizerie socială, drame cumplite, monotonia vieții, conținutul romanului n-are importanță; este apreciată doar *arta* autorului. Și, ca niște adevărați farisei, *împărtășim mai degrabă satisfacțiile pe care ni le dă stilul lui Flaubert decât suferințele Emmei Bovary*... Nu mai e nici un „realism” aici, e acea tentație a „artei pentru artă” care va denatura romanul realist și naturalist. De altfel, romanul care înlocuia *interesul pentru subiect cu bucuria de a povesti bine*, sau de a auzi

<sup>1</sup> Roland Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1953, p. 96.

<sup>2</sup> Emile Zola: „*La Paradisul femeilor*”, trad. de Sarina Cas-van, Editura pentru literatură, 1968, voi I, p. 3.

<sup>3</sup> Guy de Maupassant: *Gângania jupânului Belhomme*, în *Opere*, Editura pentru Literatură Universală, 1966, vol. III, p. 110.

povestindu-se bine, nu va întârzia să ajungă la apogeu o dată cu Anatole France.

Înțelegem astfel de ce marii romancieri ai secolului al XX-lea nu se consideră niciodată continuatori ai mai vârstnicilor lor și de ce ruptura a fost atât de vădită. Toată lumea a simțit că a intervenit o înșelătorie, sau cel puțin o eroare; și interesează prea puțin aici că reacția a fost ironică, ca la Gide, ori brutală ca la Malraux.

Într-un „realism” care se voia obiectiv, Flaubert ascunsese un „artist” a cărui prezență modifică în întregime perspectiva cititorului. *Mai mult decât observarea societății*, mai mult decât transcrierea științifică a realității, realității prezintă, paradoxal, *modele de stil cizelat*. Au crezut că fac operă socială, dar au făcut operă bizantină.

\*\*\*

La urma urmelor, ambiția descrierii realiste era aceea a regizorului de cinemascop: o viziune obiectivă, precisă, făcută pentru ochiul spectatorului mijlociu, colorată, calculată, unde până și amănuntele arheologice au fost verificate. Ea nu semnifică nimic altceva decât plăcerea senzorială de a descrie sau de a vedea cutare scenă istorică. Pitorescul pur unit cu documentul pur. Încă din clipa în care a apărut, acum o sută de ani, *Salammô* era o „superproducție” și nici măcar nu-i nevoie să punem mai mult roșu pe buzele fiicei lui Hamilcar, din care Flaubert făcea cu anticipație un star. La cinemascop încercăm o plăcere vizuală și tactilă – provocată de frumoasele piei de animale purtate de războinici sau așternute în corturile lor – căreia Flaubert i-a consacrat întreaga sa artă.

Cutare „secvență” a lui Flaubert e ultimul stadiu al scenariului, cu toate indicațiile pentru recuziter, regizor, scenograf. Turnarea poate începe imediat:

„Terasa cea mai înaltă a palatului se luminează dintr-o dată și poarta din mijloc se deschise. O femeie se ivi în prag, înveșmântată în negru. Era fiica lui Hamilcar. Coborî scara piezișă a catului de sus, apoi scara a doua, a treia, și se opri pe terasa cea mai apropiată, în vârful treptelor împodobite cu boturi de corabie. Nemișcată cu fruntea spre pământ, privea de sus mulțimea soldaților.”

Apoi apar figuranții, intrând, ca la poruncă, în „câmpul” obiectivului ca într-un film de mare spectacol, prea bine montat.

„În urma ei, de-o parte și de alta a scării, se înșira alaiul a două rânduri de oameni palizi, înfășurați în rochii albe, cu ciucuri roșii, care le atingeau călcâiele. N-aveau păr pe cap, nici barbă, nici sprâncene. În mâinile lor strălucind de inele țineau câte o liră mare și cântau toți cu glas înalt un imn de slavă către zeița Cartaginei. Erau preoții castrați ai templului lui Tanit, pe care Salammô îi chema adeseori la ea.

Fiica lui Hamilcar coborî în cele din urmă scara corăbiilor. Preoții o urmau. Se îndreptă spre drumul chiparoșilor...”

Ne dăm acum seama că, în timp ce Salammô înaintează în planul mijlociu, obiectivul se retrage în *travelling* prinzând în câmpul posterior, în prim-planuri luate de sus, mesele ospățului mercenarilor:

„...pășind încet printre mesele căpitanilor, iar aceștia se dădură la o parte ca s-o privească trecând.

Părul ei presărat cu o pulbere viorie era împletit pe creștet în chip de turn, după vechiul port al fecioarelor din Canaan, făcând-o să pară mai înaltă. Șiraguri de perle îi îmbrățișau tâmplele, coborând până la colțul gurii ei, roșie ca o rodie despicată în două. Pe piept îi strălucea o podoabă de pietre scumpe, într-un amestec de culori amintind solzii unei murène. Brațele ei goale, împodobite cu diamante, răsăreau dintr-o tunică neagră, fără mâneci, înstelată cu flori roșii. Gleznele amândouă îi erau prinse cu un lanț subțire de aur, care-i măsura pasul, iar pe umeri îi flutura o mantie largă de purpură întunecată, croită dintr-o stofă neștiută, plutind în urma ei ca un val care o însoțea.”<sup>1</sup>

Totu-i prezent aici: decorul și montarea, scările, locul figuranților și costumele lor (rochii albe cu ciucuri roșii), „planul” în care vedeta se ivește ocupând spațiul central al decorului, desfășurarea și pauzele mersului ei, mișcările coordonate ale figurației și, pentru a ajunge la toate detaliile costumului, machiajul, coafura, podoabele.

\* \* \*

Școala a perpetuat această *neînțelegere* literară. O seducea tot ce în pretinsul roman realist era dinainte dat, „școlăresc”: descrierea binevoitoare, „dictarea” cu „termeni concreți” și „cuvinte grase” (ca „pietre dislocate”, „cal murg-închis” sau „tufișuri încâlcite”). Flaubert, Daudet, Loti și, vai, emulii lor din secolul al XX-lea, se lasă ispitiți de toate acestea. Sub pretextul educației vizuale și al deprinderii

<sup>1</sup> Gustave Flaubert: *Salammô*, trad. de Alexandru Hodoș, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 31–32.

„cuvintelor rare” ale limbii franceze, îi vor învăța pe viitorii țărani, factori rurali sau lucrători în fabrică, adjectivele colorate care slujesc pentru descrierea unui port în plin soare: „ocru, evanescent, alb de ceruză, indigo, iridescent, galben de pucioasă”. Au fost învățați să spună „migratoare înaripate” vorbind de rândunici, ca în timpurile bune ale abatelui Delille... Probabil că din această pricină citesc ei și azi magazinele ilustrate și revistele de sport, în loc să frecventeze bibliotecile care le sunt puse la dispoziție.

Maupassant, Anatole France și în special înduioșatul Daudet deveniră maeștri micii narațiuni puerile: după-amiaza de vară a unui măgăruș, copilul sărac care-i dăruiește tartina sa copilului bogat, micul incident survenit în spectacolul străzii. Ei bine, nimic mai *abstract* de fapt decât această *artă* a narațiunii și a descrierii care constituie învățământul „concret” al școlilor elementare. Culme a artificiei pentru copilul interesat de cu totul altceva și care are foarte puține șanse, mai târziu, indiferent de meseria îmbrățișată – inclusiv, ba mai ales, aceea de scriitor – de a se vedea nevoit să compună descrierea colorată a unui port înconjurat de „coline cu spinări subțirite”. Și totuși, în 1956, concursul Școlilor Normale primare din Paris prevedea o dictare despre ȕpar scoasă din *Solul Franței* de Joseph de Pesquidoux, din care merită să cităm ultima frază: „uns fără încetare de la cap la coadă cu o licoare uleioasă secretată printr-o serie de orificii laterale, el lucește și sclipește asemenea algelor care șerpuiesc, agatelor rostogolite pe care o rază de soare le aprinde în albia unui torent rapid.”

La drept vorbind, acest stil *pitoresc-descriptiv* s-a impus începând din 1880 ca o *convenție* didactică și literară. Atunci lua naștere o nouă școală și Daudet a fost pentru ea ceea ce Virgiliu era pentru „omul de lume”: un răsfăț copilăresc al cărui gust se păstrează până la maturitate, și apoi o parolă de trecere, un semn de recunoaștere al bătrânilor literați...

În literatură însă, consecințele au fost incalculabile Ceea ce putea fi socotit drept bizantinism la un artist ca Flaubert – precursorul –, devine gust artificial impus prin educație mai multor generații. Întreaga mică burghezie urbană în formare pretindea autorilor pe oare-i citea – îi citea pentru că trebuie să citești – să folosească epitete și descrieri. De aceea vom fi nevoiți să vorbim, în tot cuprinsul secolului al XX-lea, despre un roman inofensiv, scris adesea cu talent, pe care va trebui să-l numim politicos „romanul tradițional”.

Acest stil convențional, această modă, această prețiozitate au împovărat creația literară în secolul al XX-lea. Ele duc romanul la un *punct mort* unde nu există nimic în afara vanitoasei convenții a lucrului „bine scris”, stabilită între autor și cititor.

La începutul secolului al XX-lea deci, romanul era paralizat de un *estetism*. Nu de estetismul unei biserici literare (cum mai târziu atâtea vor fi incriminate), ci de un estetism *cvasipopular*. Cine e mai ermetic și mai artificial, cine scrie într-o limbă mai dificilă, Marcel Proust sau Joseph de Pesquidoux?

*Realismul care pretindea că educă poporul n-a făcut altceva decât să inventeze o prețiozitate în plus*. Va fi nevoie, către 1920, de „biserici literare” pentru a se reveni la un roman mai *direct*; Georges Duhamel și Jules Romains se vor ivi de altfel, în acea vreme, dintr-o bisericuță literară...

Toate reacțiile, toate brutalitățile – de limbaj ori de imaginație – ale romanului din secolul al XX-lea trebuie interpretate în cadrul acelei considerabile revolte necesare pentru a se ieși din ceea ce se cuvine să numim un bizantinism sau, mai grav, un bizantinism popularizat.

### III romanele milei necruțătoare

*Puritatea naturalismului: Zola și pasiunea pentru oameni, Tolstoi și mila, Roger Martin du Gard și Familia Thibault. – Morala biologică a lui Zola, naturalismul ca dramă cosmică și tragedia pozitivistă. – Thomas Hardy: Jude neștiutul, naturalism și sentiment al tragicului: Tess D'Urberville. Pesimismul frenetic; Strindberg etc. – Emily și Charlotte Brontë, George Sand. – Giovanni Verga și nefericirea celor simpli. – Pérez Galdós și Juan Sébastian Arbó. – Mari cicluri naturaliste în romanul-frescă. – Romane istorice naționale; Bulwer Lytton, Sienkiewicz, Sigrid Undset. – Măreția naturalismului.*

Realismul va mai da naștere și unei epopei, unei noi forme a sensibilității: arta grijei față de om, a milei pentru om, artă risipită în falsul pitoresc al lui Zola, în narațiunea facilă a lui Thomas Hardy, în vastul roman semeț și duios totodată al lui Tolstoi, reluată mai târziu de Roger Martin du Gard. Dincolo de arta oarecum școlărească a descrierii, găsim la marii romancieri naturaliști înfruntarea dintre om și destinul său. O formă „pozitivistă” a tragediei, în care fatalitățile biologice și istorice înlocuiesc pe cele ale pasiunii și ale păcatului ori potrivnicia zeilor.

Fascinația destinului și nu „zugrăvirea locului” sau „mecanismul social” e cea oare ne leagă de *Război și Pace*, de *Prăpădul* sau de *Cârciuma*, de *Tess D'Urberville*, de *Familia Thibault* a lui Martin du Gard... În *Război și Pace*, Tolstoi se mărginește să evoce încrucișarea destinelor câtorva familii din înalta societate moscovită din 1806 până în 1812: Rostovii, năuci, plini de farmec, fiul lor, mai întâi fanfaron, apoi eroinic, cumințit în cele din urmă, și acea Natașa, atât de spontană, de fragilă, de pură; un prinț Bolkonski, generos, scriitor, tragic, și sora lui, ștearsă și înduioșătoarea prințesă Maria; un bastard, contele Pierre Bezuhov, cu ochelari pe nas și atât de neîndemânatic; o viață de desfrâu în care se amestecă fel de fel de misticisme și multă bunătate. Din toate acestea, plus figurația, nu rezultă un roman istoric, nici chiar un roman filozofic și cu atât mai puțin o descriere a societății. E doar muzica destinului, încrucișarea unor vieți, a erorilor, a iluziilor lor.

Mai terestru, mai popular (era acuzat de epoca lui că se complăce în zugrăvirea aspectelor îndrăznețe ori morbide), Zola vrea să înfățișeze în mod științific o societate. Sociologia a progresat însă prea mult pentru ca aceea făcută de Zola să ne mai intereseze... Totuși, dincolo de intriga calculată, de ițele groase ca niște funii cu noduri, de repetiții, descrieri și melodramă, se simte că Zola e ispitit să vorbească despre fatalitate mai mult decât despre societate. Această ispită izbucnește și se afirmă la contemporanul său Thomas Hardy: sub aparența nesfârșitului roman flecar, fluent și pitoresc, a cărui origine o găsim - la Richardson, Fielding sau George Eliot, *Tess D'Urberville* și *Jude neștiutul* sunt niște tragedii antice... Se știe că, metodic și cu răbdare, de astă dată în secolul al XX-lea, Roger Martin du Gard scriind *Familia Thibault* a făcut suma romanului milei necruțătoare, inspirat totodată din Tolstoi, Zola și Hardy, admirabil transpus într-un nou secol și în cea mai simplă scriitură.

Întregul adevăr despre oameni, cel resimțit de ei înșiși, și cel al forțelor care-i înconjoară; plăcerea și durerea prezentă și, în spatele lor, pasul calculat parcă al destinului, fatalitățile biologice și sociale; dincolo de toate acestea, mari probleme, neliniști: iată care e puritatea naturalismului, atunci când pasiunea pentru adevărul total primează asupra concesiilor descriptive și artei de a povesti.

Ea îl situează pe Zola deasupra narațiunii și a „zugrăvirii” sociale, deasupra lui Daudet și chiar a lui Maupassant. Nu o secțiune de viață, carne moartă împodobind butucul măcelarului, ci densitatea nestatornică a vieții, fluxul ei și jocul impulsurilor ce o alcătuiesc. Să comparăm *O viață* cu *Thérèse Raquin*; documentul lui Maupassant e o constatare *post-mortem*, pe când acela al lui Zola pune o miză, face un rămășag, conduce o acțiune. Puțin interesează familia Rougon-Macquart și „istoria naturală a unei societăți”, teorie „științifică” puerilă prin care Zola justifică cruzimea și mila care l-au împins să se ocupe de oameni și de destinul lor. Nu de știință e vorba aici, ci de dragoste frenetică pentru om. „Dacă nu vom putea reda niciodată întreaga natură, vom reda cel puțin natura adevărată, văzută prin umanitatea noastră.”<sup>1</sup>

Societatea lui Zola e o mare sumbră, câteodată o cloacă, ale cărei secrete nu sunt alcoolismul, heredo-sifilisul și nedreptatea, ci efortul răbdător sau exagerat al oamenilor de a trăi aceste fatalități. Ori de oâte ori își stăpânește superstițiile, pitorescul și documentația, naturalismul devine pasiune pentru ființele pe care le solicită în voința, limitele și destinul lor. Interesându-se din principiu de legile „biologice” și sociale în care oamenii nu sunt decât parametrii unei ecuații, el găsește în această algebră naivă un joc de forțe care definesc, dar nu „explică” existențele. Fiecare existență se afirmă atunci ca o

<sup>1</sup> Zola: *Lettre à la jeunesse*, în *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1913, p. 94.



„voință de a trăi” în fața fatalităților. Voința de a trăi determină, în „*La Paradisul femeilor*”, de pildă, cariera Denisei Baudu, fata de la țară venită la Paris pentru a se angaja ca vânzătoare într-un magazin de confecții și care se mărită cu patronul; aceeași voință de a trăi îl duce la decădere pe Coupeau din *Cârciuma* și pe Jacques Lantier din *Bestia umană*. Zugrăvirea societății reînvie, fără voie, tragedia: un grup uman, niște destine, o fatalitate. Toate elementele unei arte care depășește literatura descriptivă și creează, dincolo de realismul banal, marile cicluri naturaliste unde, pentru prima oară, omul e înfățișat deopotrivă în destinul său biologic, social și cosmic. Este o mare frescă umană, a cărei influență n-a luat sfârșit.

Când ciclul romanesc se încheie, la Tolstoi, la Zola, la Martin du Gard, după ce vânturase câteva zeci de indivizi în punctul mort al destinelor lor, epopeea pozitivistă lasă în urma ei oameni zdrobiți, goliți, calcinați; ei au trăit. Au trăit, dar viața va continua, la fel de multiplă și de crudă, folosind și măcinând alți indivizi care, în aceeași vâlvătaie a vieților omenești, își vor da și ei, timp de câteva zeci de ani, căldura lor individuală.

De aici concluziile liniștitoare ale marilor cronici ale cruzimii și milei. Ca și la Homer, morții sunt îngropați cu pioșenie, iar supraviețuitorii rămân alinați parcă, fiindcă au înțeles marile legi ale vieții.

Fiecare și-a adus drept prinos pasiunea, zăpăceala, bucuria, a luptat, a râs, a crezut în fericire; iar lucrurile și-au urmat cursul, crizele s-au terminat. Fiu fâstâcit în fața unui tată străin și autoritar, soldat strălucit, apoi luptător neliniștit de soarta și sensul războaielor, după o căsătorie nefericită, după ce a luat asupra-și datoriile țăranilor săi, după dragostea fermecătoare a Natașei, ruptă din pricina unei clipe de slăbiciune a înflăcăratei fete, regăsită totuși în ultima clipă, Andrei Bolkonski moare. În epilogul din *Război și Pace*, moartea și amintirea vieții lui au căpătat, pentru ceilalți, o semnificație: amestecate cu propria lor existență, ele sunt, pentru ei, un fel de lecție și o interpretare a existenței. Durerea, remușcarea și dragostea au subțiat chipul Natașei, această fată impulsivă și vinovată fiind gata acum să se mărite cu ursul stângaci, generos, puternic și mereu fâstâcit care e Pierre Bezuhov... Am fi râs de o asemenea uniune la începutul romanului; au fost necesare viața, dragostea lui Andrei, moartea lui Andrei, deportarea lui Pierre... Iar Nikolai Rostov, întâi neastâmpărat și stângaci, apoi un independent soldat de carieră, activ și naiv, e cel care descoperă farmecul ascuns al prințesei Maria, această fată aproape bătrână, de care fratelui ei Andrei îi era oarecum milă. Toți cei care supraviețuiesc se întâlnesc. Erau atât de departe unii de alții, la început... Viața, morții au trecut și i-au maturizat. Iată-i în epilog, cu copiii lor, într-un parc; ceea ce a murit a murit, iar ei sunt încă aici, vii și noi, după un întreg zbucium, nicidecum resemnați, ci reculeși.

Totul e asemănător în *Familia Thibault* de Martin du Gard. Impetuosul Jacques, al cărui neastâmpăr zbuciumă două familii, declanșând șocurile intrigii, și-a însemnat destinul printr-un act brutal și absolut. Pentru toți, el a reprezentat îngrijorarea și furia: revoltat împotriva tatălui său, aducând tulburare în viața fratelui său Antoine, judecându-și prietenul – Daniel de Fontanin, trezind tandrețea dulcei Gise și declanșând dragostea fulgerătoare a enigmaticei Jenny. Războiul a nivelat viețile și speranțele, în epilog personajele se regăsesc pe un palier, pe ultimul palier. Ca și moartea lui Bolkonski, moartea lui Jacques e pentru ceilalți un fel de răspuns, iar viața lui capătă puterea luminatoare a amintirii. Liniștire, în pofida înfrângerii ambițiilor individuale, a mutilării lui Daniel și agoniei lucide a lui Antoine, ucis de iberită. Atât de deosebite, una tandră, deschisă și prevăzătoare, cealaltă dura, nemulțumită și înverșunată, Gise și Jenny dorm în aceeași odaie și acceptă calm nu fericirea ca atare, ci o odihnă lipsită de satisfacții care-i seamănă. După încordarea voințelor, după crize și izbucniri, după furtunile istoriei, o liniște de toamnă; iar faptul că au asistat la desfășurarea, consemnarea și încheierea vieții exasperate a unui Jacques este pentru acești supraviețuitori un fel de învățătură, un fel de mit real care te ajută să înțelegi. Conștient de zădărnicia și de cruzimea existenței, marele realism acceptă să le trăiască și să le cunoască nu pentru a le contesta, ci pentru a găsi în ele o reculegere. Iubire și milă față de fiecare din aceste fapte și, ocrotindu-le, justificându-le, cu erorile și eșecurile lor, o mai mare dragoste și milă pentru generații și generații întregi, pentru ceea ce afirmă omul existând pur și simplu, printre morțile oamenilor, în epilogul *Familiei Thibault*, doctorul altădată ambițios, organizat, cuceritor și mândru de sine constată în fața morții că o singură existență, o existență singulară, nu are sens: „Ce puțin lucru e o viață... (Și nu spun asta fiindcă a mea e scurtată. E valabil pentru oricare om!) Arhibanal: o sclipire de lumină într-o noapte imensă etc.. Cât de puțini știu ce spun când repetă aceste locuri comune. Cât de puțini simt pateticul acestor cuvinte!

Imposibil de a te dezbată cu totul de întrebarea moleșitoare: «Care poate fi semnificația vieții?» Eu însumi, răscolindu-mi trecutul, mă surprind adesea întrebându-mă: «La ce-a folosit?»

La nimic. Absolut la nimic. (...) Milioane de ființe apar pe scoarța pământescă, mișună o clipă pe ea, apoi se descompun și dispar, lăsând locul altor milioane, care, mâine, se vor dezagrega la rândul lor.

(...)

În numele cui? în numele trecutului și al viitorului. În numele tatălui tău și al fiilor tăi, în numele verigii care ești tu însuși în marele lanț... Asigură continuitatea... Transmite mai departe ceea ce ai primit, și transmite îmbunătățit, îmbogățit.

Asta este, cred, rațiunea noastră de a fi."<sup>1</sup>

Această morală biologică domină încă și mai brutal universul cenușiu al lui Zola, sub forma unei necesare și inevitabile lupte pentru viață.

Pe fondul nimicirii micului comerț de către marile magazine moderne – subiectul romanului „*La Paradisul femeilor*” – Denise Baudu încearcă totuși un sentiment de milă plină de emoție față de indivizii zdrobiți pentru totdeauna de evoluția pe care ea o admiră: „Nu dormi de loc în noaptea aceea. Insomnia și visele rele o făceau să se răsucescă sub plapumă. Se visa copil, în fundul grădinii lor din Valognes, și izbucnea în lacrimi văzând cum pitulicele înghit păianjenii, care, la rândul lor, înghit muștele. Era oare adevărată această nevoie a morții care îngrașă lumea, această luptă pentru viață care creează alte ființe din măcelul eternelor distrugeri? (...) Micul comerț al cartierului Saint-Roch dispărea ca sub un târnăcop nevăzut, cu zgomotul brusc al căruțelor care se descarcă. Atunci o mahnire imensă o trezea, deodată: Doamne! Câți oameni chinuiți, familii întregi care plâng, bătrâni aruncați în stradă, toate dramele cutremurătoare ale ruinei! Și ea nu putea salva pe nimeni, își dădea seama că așa e bine, că acest gunoi de mizerie va îngrașă Parisul sănătos de mâine. (...) Da, era partea sângelui; nu există revoluție fără martiri, mersul înainte nu se poate face decât călcând peste cadavre.”<sup>2</sup>

Adevărul naturalismului consistă în depășirea individului; zdrobit dar înțeles, învins și glorificat. Dramă cosmică în ultimă instanță, pe care Claudel, din punctul lui de vedere, o exprima în termeni creștini atunci când, în *Pantoful de mătase*, făcea din voința lui Dumnezeu o fatalitate împotriva căreia se zbate omul. La Tolstoi, Zola sau Martin du Gard, fatalitățile sunt biologice, economice, istorice, înlocuind mântuirea divină cu mila umană. Dar, în afară de supranatural și de supraviețuire, eclerajul existenței e în fond același: absurditatea vieții individuale se rează într-un trup militant și plin de suferințe, fie el Biserica nevăzută sau umanitatea biologică și istorică.

\* \* \*

Prins în capcană și constrâns să se depășească, realismul naturalist își găsește nașul. Voia să arate cum e omul zugrăvind-i portul – originea, locuința, obiceiurile, bugetul – și iată-l silit să sondeze zona cea mai intimă, să pătrundă mai adânc decât psihologismul romanului idealist în opțiunea lăuntrică și personală a fiecărui om. Psihologia, cu broderiile ei atât de ușurele și de complicate la nesfârșit, e depășită; depășită e și explicarea științifică a omului prin condiția lui socială. Singura întrebare pe care scriitorul naturalist o poate pune personajelor sale, când voința lor de a trăi s-a impus în pofida condiționării biologice și sociale în care romancierul credea că le menține, este cea a adevărului: „De ce trăiești?” Iată ce rămâne dintr-un minuțios studiu social: secretul opțiunii individuale.

Aci întrebarea e pusă fără porțiță de scăpare. Romancierul naturalist e pozitivist: pentru el nu există teorie idealistă, credință în Dumnezeu, adeziune la Spirit etc., aceste garanții invizibile ale unei vieți zdruncinate. Individul trebuie să facă bilanțul proiectelor, eșecurilor, speranțelor sale – și să tragă o concluzie. Un astfel de spirit pozitiv este Antoine Thibault: pentru el viața înseamnă a acționa, a scoate din acțiunea însăși regulile acțiunii: „Calea pe care o urmezi este întotdeauna cea mai bună cu condiția de a duce înainte.” Caz excepțional, totuși: la majoritatea oamenilor, proiectele de viață sunt înăbușite de neputință sau de nedreptate. Și, fără a merge mai departe, chiar la fratele lui Antoine: „Intensitatea cu care-i apărea în momentul acesta nimicnicia vieții, zădărnicia oricărui efort, stâmba în el o înflăcărare parcă voluptuoasă. (...) Nu mai voia nici măcar să creadă că, dacă viața e scurtă, omul are totuși câteodată răgazul să pună ceva din el însuși la adăpost de nimicnicie, că-i este câteodată dat să înalțe o părticică din visul lui deasupra valurilor care-l duc la vale, pentru ca ceva din el să plutească în urma lui și după ce el se va fi înecat. Mergea drept înainte, cu pași repezi și cadențați, încordat ca un om care ar fugi ținând la piept un lucru fragil.”<sup>3</sup>

\*\*\*

<sup>1</sup> Roger Martin du Gard: *Familia Thibault*, trad. de Vintilă su-^Șirianu, Editura pentru Literatură Universală, 1962, voi. III, pp. 490–492.

<sup>2</sup> Emile Zola: „*La Paradisul femeilor*”, trad. cit., vol. II.

<sup>3</sup> Roger Martin du Gard: *Familia Thibault*, trad. cit., vol. II, p. 114.

Marea epocă a romanului realist coincide cu marea epocă a pesimismului. Lenta tragedie naturalistă a individului zdrobit de un destin sumbru și crud își manifestă întreaga severitate în lungile romane ale lui Thomas Hardy, *Primarul din Casterbridge*, *Tess D'Urberville*, *Jude neștiutul*: opere pline de răbdare și îndârjire, de o amară plenitudine, de o zdrobitoare precizie gazetărească, cu pitorescul Wessex-ului și pateticul vieților ratate. E o măreție aproape eschiliană în aceste romane familiare și semețe, cu un stil totuși dezlânat, aducând cu ele acel parfum de legendă și de destin la care secolul al XX-lea va rămâne sensibil sub forme mai vulgarizate (*Ambra*, *Pe aripile vântului*, *Jalna*).

Simpli țărani într-o mică lume regională, protagoniștii lui Hardy se apropie de eroul tragic prin mândria și fericirea lor. Mândra figură a lui Tess D'Urberville, emoționantă și demnă în fragila ei tinerețe, poartă de la început semnul acelei distincții naturale care atrage nenorocirea. Întinată de bogatul, brutalul și elegantul văr care abuzează de ea, Tess își acceptă dezonoarea cu tenacitate, dorind arzător să trăiască în liniște până în ziua când îl va găsi pe vigurosul și blândul Angel Clare. Dar Tess nu va putea trăi niciodată cu adevăratul ei soț: Angel se exilează, Tess recade în mâinile răufăcătorului Alec. Nu-l regăsește pe Clare decât pentru a muri linșată, după ce fusese înșelată, după ce ucisese...

*Tess D'Urberville* e, în stilul tragic, ceea ce era *Middlemarch* și *Adam Bede* de George Eliot pe planul simplu al pateticului. Erorile au făurit destinul lui Tess, dar printre aceste dezastre răzbate micul ei curaj plin de mândrie, până ce moartea va pecetlui nedreptatea finală: „Se făcuse «Dreptate» și căpetenia nemuritorilor, ca să folosim cuvintele lui Eschil, își încheiase jocul cu Tess...”<sup>1</sup>

Destinul lui Jude neștiutul e același. Provenit dintr-o familie degenerată, pasiunea lui pentru studiu, pentru știință și artă nu va face din el decât un mărunț pietrar. Umil și îndârjit, ca un neastâmpărat muritor de rând care ar vrea să câștige la jocul existenței fără a-și da orgoliul în vileag, nu poate scăpa totuși de capcanele vieții și ale dragostei. Chemarea simțurilor, inocența, fatalitatea care-i împing pe oameni pe căi rătăcite, îl duc la acea ridiculă căsătorie în vederea căreia, simbolic, a făcut cunoștință cu Arabella pe deasupra măruntaielor unui porc înjunghiat; cadavrul unui alt porc tăiat va sta între ei când se vor despărți. Imagini ale unui simbolism subiacent, niciodată exprimat, care fac obscura măreție a lui Thomas Hardy și al căror secret îl va regăsi arta cinematografică. Apoi, tot așa cum Tess nu-și putea găsi adevăratul soț, Jude nu va putea trăi niciodată cu adevărata lui nevastă Sue, iar copiii lor vor avea o moarte mizeră...

Destinul obscur al lui Jude, înăbușit într-un cerc prea strâmt, evocă totuși, fără a clama, întreaga grozăvie a tragediei. Căci viața acestui simplu muncitor autodidact capătă o rezonanță cosmică. Imaginile biologice care inspiră naturalismul fac uneori din el, ca aici, de pildă, un racursiu al dramei universale: viața firavă și voluntară, rătăcită în marele univers mineral și social, zdrobită de lumea în care ea nu e decât o scânteie. Încă din copilărie, Jude capătă conștiința acestui mecanism inexorabil, într-un pasaj măreț și simplu în ciuda câtorva lucruri de prisos: „Între timp ceața se subțiasse, lăsând soarele să se străvadă. Băiatul își trase pălăria de paie peste față,... lăsându-se în voia unor gânduri nedesluite... Lucrurile nu se rânduiau așa cum și le închipuise el. Logica naturii era prea crudă pentru ca el s-o încuviințeze. Faptul că îndurarea față de unele fapte însemna cruzime față de altele îi rănea simțul armoniei. Cu cât înaintezi în vârstă și te simți tot mai mult în centrul vremii tale, și nu doar un punct pe circumferința ei, cum te simțai când erai mic, te cuprinde un soi de îngrijorare, își dădea el seama. Parcă toate din jur sunt orbitoare, țipătoare, dureroase, parcă te asurzește gălăgia, iar stridențele și vacarmul ăsta rănesc mica celulă care este viața ta, o zdruncină, o răvășesc...”<sup>2</sup>

Aci naturalismul încetează să mai fie zugrăvirea fără menajamente a unei realități crude, la care îl reduc chiar teoriile naturaliste. Încercându-se mai mult în manifestele de școală decât în rezonanța operelor, istoria literară ar diminua valoarea naturalismului: adevărul istoric și literar nu stă în conversațiile de la Médan, ci în sentimentul tragic, inconștient la Zola, mai conștient la Thomas Hardy.

Proiectate pe fundalul sătesc, evenimentele cotidiene ar fi putut alcătui o simplă frescă pitorească, dar în viața de lentă agitație a eroului ele se organizează sever într-o dramă a destinului. Din strădania de a trăi a lui Jude ori a lui Tess se desprinde implacabila lege a eșecului. Prea mulți factori și prea mult hazard într-o viață omenească, pentru ca ea să nu fie negarea intențiilor eroului. E o partidă prea complexă, la care se pierde totdeauna, iar înfrângerea pare a fi efectul înverșunării circumstanțelor sau al nepăsării unui Dumnezeu absent, ca în zorii aceia când Tess, zdrobită de muncă și insomnie, epuizată de o ceartă nedreaptă, este cuprinsă de somn și de acea clipă de slăbiciune care o lasă pradă, pe pământul gol, poftelor lubrice ale lui Alec: „Întunericul și tăcerea domneau pretutindeni în jur. Deasupra lor se înălțau tisele și străvechii stejari ai pădurii Chase, în care își făcuseră culcuș păsărelele cufundate în somnul

<sup>1</sup> Thomas Hardy: *Jess D'Urberville*, trad. de Catinea Ralea și Eugenia Căncea, "Editura pentru Literatură, 1962, p. 458.

<sup>2</sup> Thomas Hardy: *Jude neștiutul*, trad. de Vera Călin, Editura pentru Literatură Universală, 1965, pp. 33–34.

dinaintea zorilor, iar pe lângă ei săltau iepurii. Dar – s-ar putea întreba unii – unde era oare îngerul păzitor al lui Tess? Unde era providența pe care se bizuia credința ei simplă? Poate că, asemeni celui alt zeu despre care vorbea cu ironie Tishbite, îngerul ei păzitor pălăvrăgea cu cineva, urmărea pe cineva, hoinărea pe undeva, sau dormea și nu putea fi trezit.

De ce-a trebuit oare ca această frumoasă piele de femeie, delicată ca o floare și curată ca zăpada, să primească pecetea atât de grosolană care-i fusese dinainte hărăzită? De ce se întâmplă atât de des ca tot ce-i delicat să cadă în mâna a ceea ce-i grosolan, ca femeia să cadă în mâna bărbatului care nu-i este potrivit și bărbatul să cadă în mâna femeii cu care nu se potrivește? De mii de ani, filozofia analitică încearcă să găsească răspunsul pe care-l cere simțul nostru de dreptate. S-ar putea ca unii să vadă în această nenorocire un fel de plată. Căci se întâmplase, fără îndoială, ca unii dintre strămoșii lui Tess D'Urberville, îmbrăcați în zale, întorcându-se acasă cu chef de la vreo încăierare, să se fi purtat la fel, ba chiar mai rău, cu țărănuțele de pe vremea lor. Dar, chiar dacă ideea că păcatele părinților trebuie să cadă asupra copiilor poate fi o morală acceptată de divinitate, ea este disprețuită de oamenii obișnuiți și deci nu e de nici un ajutor în asemenea împrejurări.

Și după cum obișnuia să spună, cu fatalism, rudele lui Tess, pierdute într-un ungher îndepărtat al lumii, așa a fost să fie. Mare păcat! O prăpastie socială fără fund avea s-o despartă de acum încolo pe eroina noastră de tână fată care trecuse pragul casei părintești ca să-și încerce norocul la ferma de păsări de la Trantridge."<sup>1</sup>

\*\*\*

În spatele omului și al voinței sale de a trăi, Destinul e conceput asemeni unui hazard multiplu și implacabil din care, atunci când Dumnezeu tace, se „ivește” totdeauna nenorocul. Ne-am putea gândi la *Neînțelegerea* lui Camus și, de asemenea, la inspirația lirică, epică și morală a lui Melville în *Moby Dick* sau *Omoo*.

Imensa viziune pesimistă, unde zăgrăvirea umanului e morală și cosmică în același timp, triumfă asupra naturalismului... Ea va fi regăsită, de asemenea, la Selma Lagerlöf în *Povestea lui Gösta Berling*, roman dostoevskian și tolstoian totodată. Această tendință grandioasă și zguduitoare, care înalță romanul, se va intensifica în *pesimismul frenetic* al lui Ibsen, al lui Cehov uneori și mai ales al romanelor lui Strindberg: *Pledoariile unui nebun*, *Domnișoara Iulia*, *Flamuri negre*. Romanul scandinav va ajunge astfel la o extremă limită, fie că e vorba de Hjalmar Bergman (*Markurell*) și de Par Lagerkvist (*Viața înfrântă*, *Călăul*, *Piticul*, *Barrabas*) în Suedia, de Knut Hamsun (*Foamea*, 1890) în Norvegia sau de opera romantică a lui J. P. Jacobsen în Danemarca (*Maria Grubbe*, *Niels Lyhne*).

Dacă exceptăm marile romane pesimiste ale lui Maupassant, ca *O viață* și *Bel-Ami*, și mai ales textele sale vizionare (*Frica*, *Le Horla*), această frenezie sarcastică rămâne totuși pecetea unei anumite generații din țările Extremului Nord european. O vom regăsi în secolul al XX-lea, îndulcită prin milă, în *Calvare* și *Povestiri penibile* de cehul Karel Capek, violentă și carnală la polonezul Przybylski (*Liturghia morților*, *Copiii lui Satan*).

În Franța, ea va lua un alt aspect, mai estetic și mai aplicat, totodată mai rafinat, în poveștile pline de cruzime ale lui Villiers de L'Isle-Adam, Barbey D'Aurevilly, Huysmans. Mai curând decât exprimarea unei neliniști esențiale, acești povestitori caută în ferocitate un efect artistic. Ei se apropie astfel, în ultimă instanță, de o tradiție minoră, aceea a „romanului negru” și a „romanului frenetic”, apărut în Anglia la începutul secolului.

Francezi diabolici ori scandinavi deznădăjduiți rămân, de fapt, foarte departe de marea viziune naturalistă.

Din sinceritate sau din măiestrie, ei folosesc pesimismul sau neliniștea ca pe un *resort*. Dimpotrivă, pesimismul nu va apărea la naturaliști decât oarecum fără voia lor, ca o consecință a viziunii cosmice, a dragostei lor pentru oameni și a simțului destinului de care dau dovadă. E, la urma urmelor, constatarea unui fapt biologic, răul fiind o lege, nu o boală.

În acest sens, inspirația naturalistă excludea orice complezență față de pesimism. Pesimismul devine fals când e sistematic. La marii naturaliști, el rezultă în chip firesc din interesul și mila lor pentru oameni, din claritatea obiectivă cu care le circumscriu destinele. Prin aceasta – mai mult decât prin tehnica descrierii ori prin documentație – *Doamna Bovary* era, desigur, o operă prenatalistă. La fel, *La răscruce de vânturi*, înflăcăratul roman pe care Emily Brontë l-a scris în singurătate. Dragostea cu iz incestuos dintre Catherine și Heathcliff, pasiunile familiale, universul înăbușitor din casa pierdută în lande, constituie, fără îndoială, un studiu al exaltării pasionale care depășește intenția naturalistă. Dar linia

<sup>1</sup> Thomas Hardy: *Tess D'Urberville*, trad. cit., pp. 83–34. 66

clară, abundența vieții, severitatea povestirii aparțin deja acelei lumi din a doua jumătate a secolului, când arta romanească unește puterea cu demnitatea.

De altfel, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, sora lui Emily, este, ca și *Adam Bede* și *Middlemarch* de George Eliot, una din cărțile pline și lente, bogate și involuntar moralizatoare, unde severitatea și mila nu sunt în opoziție, potrivit acelei reguli care a constituit tocmai miracolul epocii... O întreagă strădanie în zugrăvirea *imbroglio*-lui destinelor, într-un mediu îmbelșugat și plin de viață, alcătuiește substratul inspirației naturaliste și, în ciuda complezențelor și sentimentalismului ei, George Sand, în *Maestrii clopotari, de pildă*, vestește această plenitudine.

\* \* \*

Marele val naturalist a găsit Italia încurcată în micile epopei ale unității sale naționale. Și totuși, sufletul naturalist s-a exprimat brutal și definitiv cu romanul lui Giovanni Verga, *Familia Malavoglia* (1881), origine a romanului italian. Și aici fatalitatea joacă un rol în marea epocă a pesimismului.

E de ajuns o familie siciliană, altădată supusă destinului patriarhal, astăzi confruntată cu destinul modern. Destin de învinși, ca acela al oprimaților și inadaptaților lui Zola: de la agoniseala familială dobândită cu bătrâna barcă de pescuit *Providența*, Familia Malavoglia trece la speculă și se umple de datorii; recrutarea sau războiul retrage, de fiecare dată, brațul băiatului care se pregătea să salveze situația: „În târgul acela mare bietul bătrân se simți singur, ca omul ce rătăcește noaptea pe mare și nu știe încotro să cârmească barca. În sfârșit și-au făcut pomană cu el și i-au spus să se ducă la căpitanul portului, pentru că el putea ști. Acolo, după ce l-au trimis o vreme de la Ana la Caiafa, au început să răsfoiască niște hârtoage și să urmărească cu degetul pe lista morților. Când ajunseră la numele lor, Lunga, care nu auzise bine, că-i vâjâiau urechile și asculta cu fața albă ca hârtia, lunecă încet-încetîșor la pământ, pe jumătate moartă.

– Au trecut mai bine de patruzeci de zile de-atunci! spuse slujbașul, închizând registrul. La Lissa s-a întâmplat! Cum de n-ați aflat până azi?”<sup>1</sup>

Nefericirea celor simpli, nefericire veșnică, pe care Verga știe s-o exprime folosind acel adevăr care e al timpului său. Lupta și falimentul unei familii slab dezvoltate într-o lume care evoluează (cel puțin administrativ), *Familia Malavoglia* ar fi putut fi chiar în Italia, doar un roman „regionalist”. Dar marele suflu al pesimismului a trecut și peste membrii acestei familii, cum a trecut peste *Bestia umană* și peste *Tess D'Urberville*. În locul unei anecdote sociale, rămâne o tragedie. De aici înainte, întreaga literatură italiană va împrumuta acest sens tragic de la Verga. Și, mulțumită lui, va trece de la marele naturalism direct la ceea ce, încă și în zilele noastre, se numește „neorealism”.

Același lucru se petrece în Spania, unde cruda și nobila milă naturalistă inspira o clipă, la sfârșitul secolului al XIX-lea, romanele luxuriante și oarecum facile ale lui Pérez Galdos (*Misericordia*, 1897), curând însă diluându-se în regionalismul lui Pereda și în sentimentalismul Emiliei Pardo Bazán, pentru a nu reapărea decât la mijlocul secolului al XX-lea, o dată cu precursorul noului realism, Sébastian Juan Arbó.

Precedând îndeaproape renașterea romanului spaniol care va începe în 1950, Arbó este, cu o întârziere de cincizeci de ani, un Hardy sau un Verga al literaturii spaniole: de la marele naturalism din 1880 la neorealismul din 1935 sau din 1950, nu există, în Spania și în Italia, nici o soluție de continuitate. Țăranii catalani ai lui S. J. Arbó din *Drumurile nopții* sunt contemporanii lui Tess D'Urberville. Nimic nu amintește mai bine precizia biologică și socială care emoționa la Zola, imensa milă necruțătoare care domina epopeea tolstoiană, cosmică atmosferă de solemnitate care transforma, la Thomas Hardy, o aventură țărănească într-o tragedie laică și morală, decât acest accent, eschilian și el, pe care S. J. Arbó îl folosește, în plin secol al XX-lea, pentru a evoca răbdarea și nefericirea oamenilor. „Oamenii continuau să rătăcească pe drumurile nopții. Ei continuau să meargă în șir lung ce se destramă și se-ncheagă, pentru a se răzleți și reuni din nou, urmând potecile, străbătând câmpiile desțelenite și codrii deși, într-un marș sigur către aceeași țintă, sub un semn fatal. În destinul general fiecare își urmează propriul său destin. Unul cântă, altul se văicărește, unul pătrunde în cotloane întunecate, departe de lumină și de azurul cerului, altul urmărește fantome și delirează sub bătaia vântului; unii închină imnuri soarelui și binecuvântează viața, alții își ridică fețele noaptea, blestemând ziua în care s-au născut cu o voce grea de ocară, afurisenie și plâns; alții o pornesc din nou, ca niște resorturi încordate, ridică privirile spre cer, izbucnind într-un râs ascuțit, sec, sfâșietor, răsfrânt în groaznice ecouri în inima oamenilor, făcându-le și

<sup>1</sup> Giovanni Verga: *Familia Malavoglia*, trad. de Nina Façon și Dumitru Panaitescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, pp. 164–165.

mai aprigă spaima.

Colo sus se rotesc stelele fără memorie; neobosite, se rotesc liniștit pe căi infinite, se apropie de noi, se duc, revin și se depărtează, lungă procesiune fără de sfârșit...

Și iată acum un ungher pe pământ, un sat luminos, pe malul unui râu, și iată o clipă, o clipă a timpului sub soare, într-o primăvară oarecare cu migdali în floare pe coastele muntelui, cu oamenii ce se apucă din nou de muncile ogorului. E o femeie, pe nume Marina, mărunțică, gârbovită de ani și necazuri, răsărind din trecut ca o pădure deasă, ținându-și fiul de mână. Băiatul, treaz, are douăzeci de ani și e deopotrivă ingenuu și îndrăzneț.<sup>1</sup>

În această artă aproape solemnă, care opune tandrețea umană indifferenței cosmice, se simte același accent care inspirase *Jude neștiutul*, pesimismul cosmic amestecat cu dragostea pentru om, unde adevăratul naturalism, își află definiția, fie că se manifestă foarte devreme – ca în Anglia, Rusia, Franța – fie că se ivește foarte târziu – ca de pildă, în Spania, și (exceptându-l pe Verga) în Italia.

\*\*\*

Marile cicluri naturaliste – în acest sens, un roman lung ca *Tess D'Urberville* dă și el impresia unui ciclu –, „romanele milei necruțătoare” se defineau prin zugrăvirea, implacabilă și tandră, unde dragostea pentru om înfruntă, dincolo de pseudoteoriile biologice sau sociale, sensul destinului, ca la Camus, care încheie, în Franța, ciclul.

La Zola – într-o mai mare măsură decât la Tolstoi – se întâmplă ca o carte cum e *Cârciuma* sau *Nana* să exprime în același timp fatalitatea socială și fatalitatea individuală. Inspirația naturalistă pretinde de altfel ca aceste două fatalități să coincidă, și tocmai aici stă coerența ei. Numai că anumiți creatori naturaliști izbutesc să lumineze atât de violent o ființă omenească pe fundalul social, istoric și biologic, care-i constituie mediul, încât cartea dobândește un deosebit relief. Așa face Tolstoi, de pildă, cu Natașa Rostov sau cu Andrei Bolkonski, Thomas Hardy cu Tess, Roger Martin du Gard cu Jacques Thibault. În alte cazuri, la Verga și adesea la Zola, de pildă, dimpotrivă, personajele se confundă cu fresca...

Ciclul naturalist devine atunci un simplu „tablou de mari dimensiuni”. Mai mult sau mai puțin lipsit de ceea ce îi conferea dimensiunea tragică, în măsura în care personajul nu mai posedă o autonomie artistică, conflictul dintre om și mediu, dintre om și destin se reduce la o vastă și masivă evocare. Valoarea lui constă în faptul că zugrăvește un vast ansamblu uman. În secolul al XX-lea, „romanul-frescă” va fi, așadar, cel care descrie pe larg, în trăsături ample, un loc sau un timp: o familie engleză în *Forsyte Saga* de Galsworthy, canadiană în *Jalna* de Mazo De La Roche, viața claselor mijlocii la începutul secolului la Heinrich Mann (*Tinerețe, Profesorul Unrat*), sau la Arnold Bennett (*Treptele lui Riceyman*); viața țăranilor olandezi în *Zuyderzee* de Jef Last sau unguri în *Cei din Pustă* de Gyula Illyés; problemele vieții muncitorilor în *La umbra uzinei* al finlandezului Toivo Pekkanen.

În romanul-frescă, intenția documentară va prevala asupra sensibilității tragice caracteristică romanelor milei necruțătoare. Ea va înfăptui în general acel legământ al realismului masiv care a stat la originile „naturalismului”, dar pe care marii romancieri naturaliști l-au depășit fără a-și da seama, transformând pictura naturalistă în tragedie cosmică.

\*\*\*

De la sfârșitul secolului al XIX-lea însă intenția naturalistă și fresca realistă se impun într-o anumită formă a romanului istoric.

Din cauza lui Walter Scott și a admirabilului Alexandre Dumas, romanul istoric este confundat adesea în Franța cu romanul de aventuri. Și, într-adevăr, la nașterea sa, romanul istoric sau arheologic a împrumutat de la romanul de aventuri un element de interes destul de grosolan (dar plăcut). Ne-ar încânta oare evocarea lui Ludovic al XI-lea fără vitejia lui Quentin Durward? Poate că nu, de vreme ce *Cinq-Mars* al lui Vigny, unde eroul nu e un paladin convențional, ne plictisește... Romanul de capă și spadă a avut și el prea mult succes cu d'Artagnan și Lagardère, pentru a nu zdrobi romanul istoric propriu-zis. În țările unde secolul al XIX-lea nu se caracterizează prin naționalism, romanul istoric rămâne jocul romantic al unui visător plin de imaginație în *Pajul lui don Enrique cel suferind* al spaniolului Larra, truculent la Hugo în *Notre-Dame de Paris*, aplicat și precis în *Cronica domniei lui Carol al IX-lea* a lui Mérimée.

Totuși, în epoca naturalistă, romanul istoric este descoperit de către națiunile mai puțin vechi sau

<sup>1</sup> Sébastien Juan Arbó: *Camins de la nit*, 2 vol., 1935.

mai puțin continue decât Anglia și Franța. Îl descoperă cu gravitate, asemeni unei întoarceri la originile lor naționale, asemeni unei epopei patriotice; nu mai e un roman de aventuri, e o *Cântare a lui Roland* întârziată cu câteva secole, scrisă sub influența lui Flaubert, Hugo, Tolstoi.

Originea îndepărtată a adevăratului roman istoric, necunoscut în Franța, e poemul epic național, scris în secolul al XIX-lea sub influența romantică, într-o imitație savantă a stilului popular: în Polonia, *Pan Tadeusz* de Adam Mickiewicz evocă moravurile, viața, folclorul și patriotismul poporului polonez. La celălalt capăt al lumii, Argentina își găsește retroactiv sufletul național în mitul *gaucho* cu *Martin Fierro* de José Hernández. În același moment, Rusia își află expresia în *Taras Bulba* de Gogol.

După 1860, acestei inspirații epice și patriotice i se adaugă o intenție arheologică și estetizantă marcată de *Ultimele zile ale Pompeiului* al englezului Bulwer Lytton, *Quo vadis?* ai polonezului Sienkiewicz, *Salammô* al lui Flaubert. Inspirație mai rece, dar, în ultimă instanță, tot o *sensibilitate naturalistă* – amploare, înălțime și milă – va face sinteza diverselor tendințe amintite în așa-numitele *mari cicluri naționale*. Sienkiewicz nu e numai autorul unui roman destul de convențional și sânguinos asupra originilor creștinismului, ci și al unei mari trilogii din secolul al XVII-lea, *Prin foc și sabie*, *Potopul*, *Pan Wolodyjowski*. Marele ciclu medieval și norvegian *Kristin Lavrandsdatter* de Sigrid Undset adaugă intersului istoric acel sens suveran și crud al vieții și al întorsăturilor ei, pe care-l întâlneam în epoca naturalistă la Tolstoi și Thomas Hardy. La unele popoare ale Asiei, epopeea națională, amestec de lirism și inspirație naturalistă, va prinde formă în secolul al XX-lea: epopeea cazahă *Abai* de Muhtar Auezov... Astfel, măreția naturalismului e perpetuată de o anumită formă epică și sociologică a romanului istoric, ca și de ciclul românesc realist...

\*\*\*

Iată de ce „naturalismul” nu e un ansamblu de teorii literare, ci o *atitudine* și o opțiune a romancierului, o viziune a destinului uman. El împrumută în general, fără discernământ, toate procedeele sale de la arta romanului din secolul al XIX-lea, de la arta „realistă”. Naturalismul nu caută să pătrundă în adâncul conștiinței, refuză subtilitatea analizelor și profunzimile subiectivității. Nici o căutare artistică, în afară de cea pur formală, în descriere, sau puternică, abilă, însă grosolană, în compoziție. Personajele pot fi puse în mod uluitor în lumină, dar nu sunt niciodată redată în amănunțime.

Aparent absorbit de grija frescei sociale, în realitate însă de sentimentul tragic al destinului, acest naturalism n-a complicat scrisul românesc ci, dimpotrivă, a făcut să țâșnească o emoție obiectivă dintr-o descriere simplă și uneori simplistă, dar vastă, amplă, evocatoare.

Căci măreția inspirației e ceea ce caracterizează acest roman și îl deosebește de simpla frescă plată și pitorească, documentară și abilă, căreia îi putem rezerva numele mai simplu de „realism”. S-ar cuveni poate să numim „naturalism” acea imensă și crudă viziune românească universal caracteristică pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea: amploarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămâne pur umană și sociologică și mai ales simțul ascuțit, biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism și o milă latentă... În această inspirație și în această forță se reunesc toate marile romane ale unei jumătăți de secol: precedați de George Sand, George Eliot, Charlotte Brontë, de unele aspecte din Hugo, Flaubert, Maupassant, iată-i pe Zola, Verga, Thomas Hardy, Selma Lagerlöf, Tolstoi (care a fost, totuși, în principiu, antinaturalist), apoi continuatorii lor, Martin du Gard, Martin Andersen Nexö, Sigrid Undset. Destinul uman e în întregime reintegrat în destinul social și istoric, drama colectivă și drama individuală se echilibrează perfect și autorul prezintă această dramă ca pe o tragedie epică...

Prin coerența, umanitatea și măreția sa, acest roman „naturalist” constituie unul din masivele creației românești.

#### IV Arta romanului

*Desfășurarea realismului la începutul secolului al XX-lea: realismul cumpătat. – Măiestria și sterilitatea lui. – De la realism la La Belle Époque. – Romanul de analiză: André Maurois, Lacretelle, Chardonne, Jérôme și Jean Tharaud. – Siguranța povestitorului și eleganța romanului psihologic. – Romanele adolescenței. – Zugrăvirea ambianțelor.*

*Abilitățile romanului postrealist și procedeele povestirii. – Sensul prezenței. – Pătrunderea în conștiința eroului. – Arta racursiului. – Perfecțiunea romanului tradițional. – Un exemplu: romanul gliei; temele romanului țărănesc; Blasco Ibáñez, Maurice Genevoix; pitorescul regionalist; caracterul școlăresc al romanului rustic. – Erorile romanului tradițional.*

Romanul fusese proaspătul îmbogățit al secolului al XIX-lea. Poseda uriașa avere imobiliară a „frescelor sociale”, majoritatea acțiunilor la Banca Istoriei, exercita controlul asupra dramelor umane, era proprietarul unui hotel particular la Paris datorită lui Bourget, unei vile lângă Bosfor datorită lui Loti, unor fiefuri în viața provincială de pe urma lui Balzac și Flaubert. Până în 1800 nu i se ceruse altceva decât să amuze și să emoționeze; acum, era consultat în problemele pauperismului sau ale divorțului. Manifesta pretenții „științifice”. Niciodată *literatura nu se bucurase de competența universală recunoscută romanului la începutul secolului al XX-lea*. Romanul crescuse o dată cu presa și cu organizarea opiniei publice. Dincolo de informare și de discuția publică, el constituia un instrument de meditație, de punere la punct, de vulgarizare sau de prezentare a tezilor. Încă din vremea lui Balzac sau Dickens se înfățișa ca un „reportaj” imaginar, iar Zola a adâncit această tendință: reportaj în străfundurile căruia se găsește o „filozofie”, socială sau de altă natură.

Romanul va păstra acest rol în secolul al XX-lea. Un mare număr de romane „pun” o „problemă” care ar fi putut fi aceea a unei anchete-reportaj: educația populară în *Grădinița de copii* de Léon Frapié în 1904, drama țăranilor în *Grâul care încolțește* de René Bazin în 1907 sau în *Nène* de Ernest Pérochon în 1927.

Totuși, violența și agresivitatea cu care pune „probleme” romanul secolului al XIX-lea va fi urmată în epoca postrealistă, între 1890 și 1940, de o artă mai cumpătată, mai finisată și mai puțin răscolitoare. Mă refer la desfășurarea realismului, la romanul bine alcătuit care oferă plăcerile reunite ale analizei și povestirii, ale documentării și imaginației, și care, prin seriozitatea, farmecul, perfecțiunea literară și didactică precum și datorită lipsei de neliniște artistică cucerește și formează în decursul primei jumătăți a secolului al XX-lea un public conștiințios și cinstit, lipsit de snobism, dar doritor de noutăți și gata a se adapta încet-încet la niște optici noi: public fără de oare romanul n-ar fi supraviețuit dispariției progresive a aceluia foileton (romanul-foileton al secolului al XIX-lea putea fi scris de Balzac sau de Flaubert) care a chezășuit triumful genului.

\* \* \*

Prin arta de a povesti, de a informa, de a stârni interesul și de a emoționa, ca și prin interesul ca atare trezit de subiectele alese, începând din 1890 se impune romanul „realist” – psihologic sau de moravuri – care își găsește instrumentele narațiunii și analizei, precum și propriile intenții de zugrăvire fidelă și nuanțată, de informare și de veridic, în investigațiile romanești ale secolului al XIX-lea.

Temele sunt limpezi și obiective, bine delimitate, tratate cu dibăcie și precizie. El alege un subiect bine determinat din realitatea umană: istoria unei familii în *Făclia familiei Riffault* de Gaston Chérau ori în *Forsythe Saga* de Galsworthy; nuanțele, neînțelegerile și problemele ivite între doi oameni în *Epitalam* de Jacques Chardonne sau în *Amanții neliniștiți* de Marcelle Vioux; un mediu social: patronatul în *Căsătorii* de Charles Plisnier, ruinele unui mare oraș în *Hotel Nord* de Eugène Dabit. Amintind întrucâtva de romanul tehist, acest roman pune adesea o „problemă” socială: primejdiile înjosirii și înstrăinării prin care trece fata sărmană din *Trupul tău îți aparține* de Victor Margueritte, sau dramele copilăriei delicvente în *Câini pierduți fără zgarda* de Michel Cesbron. Provincia, modul de viață al țăranilor, tragediile lor surde și secrete îi oferă prilejul tablourilor pitorești, narațiunilor savuroase și dramatice. Această artă precisă poate fi aplicată aventurii (*Oamenii mării* de Edouard Peisson) sau exotismului (*Malaezia* de Henri Fauconnier, *Vin ploile* de Louis Bromfield).

Romanul realist cumpătat reia intenția generală a realismului secolului al XIX-lea: a reprezenta realitatea extrăgând din ea materia pentru un „tablou” sau pentru un „studiu”. Originile lui sunt: Balzac,



Flaubert, Zola, Maupassant, „clasicii” romanului. El abandonează fundalul epic și misterios, înflăcărea aproape mistică și vizionară, pentru a căuta o precizie mai plăcută și mai nuanțată. Șlefuiește și decantează, slăbind-o totodată, inspirația marilor creatori. Dar păstrează optica realistă: a prezenta obiectiv un aspect al realității, menținând autorul și cititorul *deasupra* acestei realități, transformându-i în analiști, în observatori și în judecători plini de simpatie. Arta romanului se definește în acest caz prin preciziunea analizei, abilitatea și farmecul cu care e „redată” realitatea observată comod de romancier – acest martor fără complexe – și de complicele său. cititorul.

De acest stil romanesc se vor îndepărta, în secolul XX, Joyce, Proust și atâția alții, iubitorii de noi căutări. Nu fără motive ori fără scuze, căci arta postrealistă, reînnoindu-și subiectele dar nu și viziunea, se imobiliza într-o anumită optică, riscând să devină, prin raportare la marii realiști și la marii naturaliști, ceea ce fuseseră pictorii academiști în raport cu pictura clasică.

Era, cu toate acestea, o artă bogată și într-un înalt grad evoluată. Bogată prin varietatea subiectelor – psihologice, sociale, pitorești: sentimentele, moravurile, orașul, familiile, clasele sociale, provincia, exotismul, țările străine... Evoluată pentru că tehnica, procedeele, ceea ce am putea numi gramatica și sintaxa romanului, ating *perfectiunea complexității și echilibrului, măiestria desăvârșită*. Arta lui Jacques de Lacretelle și a lui Gaston Chérau e infinit mai subtilă și mai perfectă decât cea a lui Proust, Musil, Joyce, Michel Butor.

Atât de perfectă, încât devine sterilă și convențională. Bogăția, abilitatea și preciziunea sa amintesc de aventura artei tapiseriei: artă admirabilă, deși pompoasă, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, așa cum admirabilă a fost mai târziu, în roman, inspirația lui Balzac și a lui Zola. În secolul al XIX-lea tapiseria goblenurilor atinsese culmea perfecțiunii tehnice și a fineții, utilizând cu abilitate peste două sute șaptezeci de culori; dar ea nu-și va regăsi funcțiile creatoare decât în secolul al XX-lea, când Lurçat se va limita la o duzină de culori... La fel, romanul extrem de abil al postrealiștilor nu a putut fi reînnoit decât de Virginia Woolf, Joyce și Musil.

Dar tapiseria secolului al XIX-lea, bogată și searbădă, disprețuită astăzi, va fi reevaluată peste douăzeci de ani. Și romanul postrealist din perioada 1890–1940, la fel de bogat și de searbăd, va trebui să sufere, după rebutări considerabile, aceeași reevaluare. Reevaluare cu atât mai lesnicioasă cu cât, lăsând la o parte căutările ezoterice, romanul nu s-a depărtat prea mult de tradiția postrealistă: după 1950, vedem cum, într-o mai mare măsură decât „căutările” ezoterice, se înstăpânește o tendință anecdotică (Cesbron, Bazin, Michel de Saint-Pierre, Peyrefitte etc.), care nu se deosebește de post-realism decât printr-un plus de nervozitate...

Iată motivul pentru care ceea ce a constituit, timp de cincizeci de ani, până la al doilea război mondial, romanul tradițional, adică romanul de succes, premiat de frații Goncourt și cumpărat de toate bibliotecile, nu e o materie neglijabilă pentru aventurile, epocile și climatele romanului. Este, dimpotrivă, înfăptuirea și maturizarea, lipsită de geniu, a marilor cuceriri ale secolului al XIX-lea, pe de-o parte, și pe de alta statornicirea unei gramatici a narațiunii și a unui registru de teme pitorești, la care evoluția romanului, în impulsurile sale continue de vulgarizare, consolidare, desfășurare și conservare, va avea totdeauna nevoie să recurgă.

\* \* \*

În plină înflorire, calmă, dar nu lipsită de îndrăzneală, *La Belle Epoque* („Frumoasa Epocă”) a fost epoca parizienilor care practicau jocul frivol de-a satira pariziană. După pedantele romane reacționare ale lui Barrés și Bourget (*Dezrădăcinații, Discipolul*), după mondenitățile sceptice ori scandaloase ale lui Abel Hermant (*Mezinul familiei Coutras*) și Paul Hervieu (*Zugrăviți de ei înșiși*), Paul Adam (*Forța, Trustul*), și René Bazin (*Pământul care moare, Grâul care încolțește*) sunt studiate cu gravitate probleme sociale, însă Octave Mirbeau desfășoară o vervă batjocoritoare, iar critica protestează în fața îndrăznelilor „sexuale” ale lui Marcel Prévost (*Don Juanele*). Cu Paul Margueritte sau Edouard Rod începe de altfel epoca în care se discuta cel mai mult despre iubirea liberă. Peste toate acestea domnește elegantul pseudoclasicism, onctuos și acidulat totodată, al lui Anatole France<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Din teama de a nu plictisi, suntem nevoiți să limităm acest capitol dedicat unei arte postrealiste extrem de cizelate, dar lipsite de geniu, la romancierii francezi luați cu titlul de exemplu, în Anglia, desigur, se desfășoară epoca în care James Stephens scrie despre *Fiica femeii de serviciu*, iar Arnold Bennett – despre clasele mijlocii, în timp ce pe May Sinclair o interesează feminitatea, iar Marguerite Radclyffe Hall publică scabrosul roman *Fântâna singurătății*. În Italia, în spatele strigătelor lirice confuze ale lui D'Annunzio, domină sentimentalismul lui De Amicis (*Romanul unui învățător*) sau „umorul” mic-burghez al lui Panzini; Matilde Serao scrie reportaje pitorești, Grazia Deledda face elogiul sufletului sard, iar Luigi Capuana livrează melodrame în genul lui Georges Ohnet (*Marchizul de Roccaverdina*). Romanul sentimental al lui Arnando Palacio Valdés se

Dar, cu mai mult succes decât celelalte tipuri de roman, romanul postrealist va triumfa începând din 1921 cu „romanul psihologic” sau „romanul de analiză”. Într-adevăr, se impunea practic „crearea” acestui gen unde se amestecă „romanul intim” cu romanul de moravuri propriu-zis. O întreagă artă subtilă și exersată poate fi aplicată aici, unde zugrăvirea pasiunilor, arta vieții familiare și a dialogului, evocarea discretă a vieții burgheze, narațiunea bine întocmită, episoadele pariziene se unesc cu un dram de „confesiune”. În *Climate* (1929), André Maurois știe să evidențieze în mod admirabil „climatul” estompat al unei bune familii și în același timp ardoarea ființelor care încearcă să se exprime în acest cadru. *Cercul familial* (1932) și *Instinctul fericirii* (1934) prezintă cele mai nuanțate studii cuprinse între zugrăvirea unui mediu și cea a unui individ.

Măsura și eleganța sunt, la drept vorbind, cele care ne seduc în acest roman psihologic. Făcând abstracție de celelalte aspecte ale realității, ei te invită să trăiești într-un univers de sentimente. Plăcerea e dublă: participi la o aventură sentimentală, dar participi de la distanță. Romanul psihologic îți îngăduie să simți și să analizezi totodată, prin această îmbinare oferind cititorului o atitudine și o superioritate pe care nu le-ar fi putut dobândi în experiența trăită.

Când în 1922 Jacques de Lacretelle studiază în *Silbermann* accesul de prietenie care-l îndeamnă pe tânărul burghez în vârstă de aproape paisprezece ani să protejeze și să admire un mic evreu inteligent, neîndemânat și persecutat, această firavă aventură e relatată cu multă sensibilitate, dar la trecut și pe un ton obiectiv: „Începând cu a treia, treci în cursul superior al liceului. Acesta ocupa jumătate din clădire”<sup>1</sup>... La fel, Jacques Chardonne nu intră în subiectul *Epitalamului* – frecuşurile dintre doi soți bine educați, datorate nepotrivirilor de caracter – decât după ce a adoptat, în primul din cele două volume ale acestui roman conjugal, tonul observatorului „superior”: „Berthe era o fetiță foarte veselă, dar îi plăcea să judece. Când vedea că mama ei e agitată, îngrijorată și veșnic ocupată cu dulapurile, se gândea că oamenii sunt nefericiți din slăbiciune și neglijență.”<sup>2</sup> Și, pentru a povesti în *Slujnica stăpână* istoria unui baronet care o impune drept stăpână a domeniului său pe metresa adusă din cafenelele Parisului, Jérôme și Jean Tharaud folosesc un stil de analiză psihologică inspirat de Benjamin Constant sau Fromentin: „Această posomorâtă istorie, veți spune, ar fi putut oferi material pentru un straniu roman rustic, dacă aș fi fost în stare să dau informații mai precise asupra aventurii însăși și al prea puțin simpaticului ei erou”<sup>3</sup>.

În romanul psihologic domină o elegantă „distanțare” a naratorului (care folosește sau nu persoana întâi) față de furtunile sentimentale pe oare le descrie. Această stăpânire este împrumutată de la autorii romanelor intime din secolul al XIX-lea, care au întâmpinat destule piedici până să ajungă la ea... Dar, o dată împrumutată, scriitorii psihologiști o folosesc ca fini stilști. Jacques Chardonne a avut în fond mult curaj atunci când a tradus, în chipul cel mai amănunțit, uluitoarea banalitate a vieții conjugale și a crizelor ei: „Bertha se ridică, apoi se așează din nou, năucită, și, cu voce scăzută, spuse dintr-o răsuflare:

– Scumpule, știu că nu mă mai iubești.

– Iar! spuse Albert, ridicându-se brusc.

– Vezi că nu pot vorbi cu tine?

– Iartă-mă, spuse el, așezându-se. Te ascult. Poți să-mi vorbești. N-am să te întrerup.

Privi ciucurii fotoliului, gândind: «Trebuie s-o ascult».

– Nu mă mai iubești... Știu, continuă Bertha cu o voce la început scăzută și calmă. M-am silit să nu văd... dar nu-i cu putință.”<sup>4</sup>

Prin asemenea dialoguri, pe asemenea teme, romanul psihologic se apropie de romanul-foileton, de care îl desparte o anumită dezinvoltură... În aceeași epocă, sau aproape, Alberto Moravia în Italia (*Indiferenții*, 1929) sau Evelyn Waugh (*Aceste josnice trupuri*, 1930), în Anglia, tratează aceeași temă, nervozitatea feminină, a bărbaților sau a femeilor, însă cu mai multă voie bună. Dar așa-numitul roman „psihologic” ia în serios crizele de nervi, le idealizează și le transformă în dramă burgheză, salvându-se prin eleganță.

impune în Spania, iar Emilia Pardo Bazán face dovada unei originalități relative apărând cuviincios feminismul, în timp ce verva lui Blasco Ibáñez conferă totuși o oarecare forță romanelor sale valenciene (*Pământ blestemat*) sau mediteraneene (*Mare nostrum*). În literaturile germanice, naturalismul stăpânește primele opere ale fraților Mann, lumea se delectează citind fanteziile vieneze pline de cruzime ale lui Schnitzler, mult superioare de altfel vervei pariziene a lui Abel Hermant.

E de asemenea momentul în care apar Gide, Pirandello, Unamuno și, în curând, Kafka. Dar nu-i vom regăsi decât mai târziu, într-un alt domeniu al romanului. În acesta, care e „mărunțișul realismului”, nu putem folosi decât un număr restrâns de exemple, pe care suntem nevoiți să le alegem, pentru a nu deruta, din rândul scriitorilor francezi; cititorii francezi din 1962 n-au auzit și nu vor auzi niciodată de Emilia Pardo Bazán... Au și uitat poate de numele lui Gyp ori de Lucie Delarue-Maldrus...

<sup>1</sup> Jacques de Lacretelle: *Silbermann*, Gallimard, 1922, p. 7.

<sup>2</sup> Jacques Chardonne: *L'Epithalame*, Stock, 1921, vol. I. p. 1.

<sup>3</sup> Jérôme et Jean Tharaud: *La maîtresse servante*. Pion. p. i.

<sup>4</sup> Jacques Chardonne: *L'Epithalame*. Stock, vol. II, p. 199

Eleganță datorată în parte siguranței naratorului care descrie complezent niște văicăreli, dar o face în stilul unui mare roman intim al veacului trecut: „Vedeam cum exaltarea mi se spulberă în fata acestei tandreți, îi ascultam obiecțiile cu o tainică plăcere, pledam încă împotriva ei, dar – lucru ciudat – nu-mi puteam ascunde că eram îmbărbătat de certitudinea că nu se va lăsa convinsă.”<sup>5</sup> Am putea crede că citim *Adolphe*: același stil, aceeași falsă detașare... Singura deosebire e că romanul lui Benjamin Constant își datorează alura unei pasiuni stinse, dar în definitiv tot unei pasiuni, în timp ce romanul psihologic imită, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, această pasiune pentru a o transforma în dramă burgheză.

Căci eleganța romanului psihologic ține și de cadrul în care el se desfășoară. Între 1890 și 1940 mai era încă perioada când funcționarul mărunț, provincialul ratat, micul burghez amator de cărți la modă sunt „epatați” de romanul care aduce în scenă mici nobili de țară sau mari burghezi. În *Epitalam*, înainte ca Berthe și Albert să-și înfrunte firile, primul volum al operei e făcut din elegante flirturi consumate în jurul unui teren de tenis; toți provincialii francezi visau pe atunci să se distreze în jurul unui teren de tenis. Povestitorul din *Silbermann*, un tânăr burghez, compară apartamentul tatălui său, magistrat, cu apartamentul unui anticar evreu. Frații Tharaud, ca și La Varende, mizează pe „micul nobil de țară”. În *Ordinea*, Marcel Arland aduce în scenă o familie burgheză. În definitiv, romanul psihologic nu își găsește strălucirea și farmecul în finețea psihologică, ci în faptul că evocă pitorescul, bogăția sau stilul de viață al unei societăți aflate cu două sau trei trepte deasupra lumii cititorilor săi...

Acesta a fost, între 1890 și 1940, esențialul lui punct de atracție. Era considerat psihologic romanul care oferea publicului, alcătuit din semi și sferto-burghezi, un alt mediu.

În această atmosferă un pic convențională, chiar dacă foarte adevărată și just redată, își va desfășura romanul psihologic analizele, problemele și finețea, fixându-se la teme precise și nu lipsite de realitate. Cea mai pregnantă, mai imediată, mai captivantă e problema cuplului: romanul feminin al Andreei Corthis, *Numai pentru mine* (1919), vocația lui Jacques Chardonne a cărei desfășurare începe cu *Epitalam* (1921), continuându-se cu *Eva sau jurnalul întrerupt* (1930), *Claire* (1931), *Romanticii* (1935), romanul ingenuu și stufos al lui Jacques Rivière, *Aimée* (1922) și transpunerea temei în noua viață cosmopolită: *Lewis și Irène* de Paul Morand în 1924.

Epoca 1921 găsește în studierea adolescenței o altă temă arzătoare, pitorească, îndrăzneată și banală: *Viața neliniștită a lui Jean Hermelin* de Jacques de Lacretelle (1920); *Premiantul clasei* de Benjamin Crémieux și *Adolescență neliniștită* de Louis Chadoume (1921); *La 18 ani* de epicurianul standhalian Jean Prévost și *Suflet tenebros* de catolicul Daniel Rops (1929); fără a mai pune la socoteală *Îndrăcitul (Le Diable au corps)* de Raymond Radiguet (1923), care scapă normelor. De fapt, interesul pentru sufletul adolescentin cunoștea o înflorire târzie în 1921, deoarece poezia temei fusese găsită în *Cărarea pierdută* (1913) de Alain Fournier, iar neliniștitoarea ei cruzime – în *Rătăcirile elevului Törless* (1910), opera unui scriitor care avea un alt destin – mai îndelungat – de împlinit: Robert Musil.

\* \* \*

Elementul picanț nu lipsește; e același pe care îl va regăsi, prin întoarcerea la anecdotă, o bună parte a romanului între 1948 și 1962. Cartea „îndrăzneată” (sau chiar scandaloasă) prin subiectul ei poate fi întâlnită în toate epocile. Primele romane ale lui Françoise Mallet-Joris sau ale lui Françoise Sagan nu sunt mai scabroase decât *Falsele fecioare* (1894) și *Don Juanele* de Marcel Prévost. A mai existat și un *Domnul Venus* care anunța multe lucruri. De altfel, erotismul din *Suzanne* (1896) de Léon Daudet nu este inferior celui din romanul contemporan; e doar ceva mai solemn.

Aceeași acuitate – căci înrudirea este mare între perioadele 1890–1910 și 1948–1962 – în studiul cinic al vieții sociale. *Prostia pariziană* (1884) de Paul Hervieu sau *Trustul* (1910) de Paul Adam nu sunt cu nimic mai prejos decât *Mărite familii* (1948) de Maurice Druon ori *Aristocrații* (1954) și *Scriitorii* (1957) de Michel de Saint-Pierre. Cosmopolitismul baroc, agresiv, foarte modern, poate fi găsit în *Transatlanticele* (1897) și în *Trenuri de lux* (1908) de Abel Hermant. Iar întreaga serie de *Domni de Courpicre*, tot de Abel Hermant, evocare cam amară a unui diplomat fantomă, totuși foarte viu, te face să te gândești la ironia de mai târziu a lui Roger Peyrefitte și chiar la cea a lui Jouhandeau.

Drama psihologică și drama socială se unesc într-un fel de zugrăvire a dezordinii psihologice și morale de după 1920 (încă o temă romanescă „de epocă”): *Etienne* (1924) și *Ordinea* (1929) de Marcel Arland, *Scandalul* (1930) de Pierre Bost, opera plină de neliniște a lui Pierre Drieu La Rochelle (*Bărbatul năpădit de femeii*, 1925); *Burghezia visătoare* (1937); *Gilles* (1939) analizează minuțios și veridic, nu fără

<sup>5</sup> Jérôme et Jean Tharaud. *La Maîtresse servante*, p. 224. 84

farmec, o întreagă stare de spirit, dificultatea de a trăi, caracteristică atât societății cât și individului. Cititorii care în 1954 sau în 1962 admiră ca pe niște revelații pe tinerii autori ce traduc *răul* generației lor, vor fi poate surprinși regăsind, cu treizeci sau patruzeci de ani mai devreme, romancierii mai demni de stimă care, cu o artă mai discretă și îndeosebi mai împlinită, exprimau același „rău” sau aproape.

Dar realismul social se preocupă și de faptele reale mărunte, ca și de personajele „tipice”. Este vorba de sensul atmosferei, de studierea unui mediu caracteristic: micii burghezi ai lui René Béhaine, evreii orientali ai lui Jérôme și Jean Tharaud (*În umbra crucii, Trandafirul din Saaron*), boema din Montmartre în romanele lui Pierre Mac Orlan (*Clica din cafeneaua Brebis*), „drojdia societății” în *Jésus la caille* (1914) și *Omul hăituit* de Francis Carco. Alteori, acest roman de informare socială enunță în termeni dramatici o problemă morală sau socială (*Falsele fecioare* de Marcel Prévost) ori își închipuie că dezvăluie culisele și dedesubturile unei activități sociale: *Trupuri și suflete* de Maxence Van Der Meersch, care anunța într-o modalitate gravă ceea ce Roger Peyrefitte va face mai târziu cu o acerbă ironie.

Infinită e varietatea secretelor sociale vehiculate cu talent de romanul postrealist. El va ști să facă bilanțul acelei mari aventuri care a fost primul război mondial – *Crucile de lemn* de Dorgelès sau *Echipajul* de Kessel în 1924 – după cum la fel de bine va ști să vorbească despre societățile „exotice”; Africa de Nord la Jérôme și Jean Tharaud (*Rabat sau ceasuri marocane*, 1918; *Marrakech sau stăpânii din Atlas*, 1920; *Fez sau burghezii Islamului*, 1930); Canada cu celebra *Maria Chap-delaine* de Louis Hémon; cerul polar cu Maurice Bedel (*Jérôme 60° Latitudine Nordică*); itinerarii turistice cu T'Serstevens (*Vagabond sentimental*, 1923, *Itinerar spaniol*, 1933); călătorii cu ambarcațiuni cu vele și aventuri vânătoarești cu Edouard Peisson, Roger Verceel și atâția alții...

\*\*\*

Roman de moravuri, roman psihologic, roman rustic, exotism și aventură, tot atâtea „genuri” la fel de precise și la fel de riguroase ca odinioară oda, elegia sau satira, supuse, precum altădată poezia postclasică unui anumit ritm, unui anumit limbaj, unui anumit ton. Bineînțeles, nu tonului aristocratic, ci firescului, pitorescului, cuvântului propriu. Și, dacă nu se mai folosește marea metaforă, perifrază și prozopopeea, se folosește în schimb povestirea, descrierea, portretul, dialogul, analiza, chiar prologul.

Ca orice artă rafinată, romanul postrealist își are întorsăturile, abilitățile majore, convențiile și îndrăzelile sale.

I se întâmplă să uzeze în introducere de acel ton peremptoriu și monden care aruncă praf în ochi: „În acea frumoasă seară de mai, caldă și limpede, profesorul Martial Hauffroy, membru al Academiei de științe și al Academiei de medicină – în pofida puternicei sale originalități – își sărbătorea nunta de argint în *luxoasa-i locuință* de pe Avenue Wagram. Se aflau acolo vedetele științei, literaturii, politicii...”<sup>1</sup>

Acest început de capitol al lui Léon Daudet (Daudet omul prețuia mai mult decât romanele sale, fiindcă i-a descoperit și impus pe Proust și Bernanos) se apropie poate cam prea mult de caricatură: acea „frumoasă seară”, „caldă și limpede”, amestecată cu „luxoasa locuință”... Abilitățile vădite de arta povestirii sunt, la drept vorbind, altele decât cele specifice romanului-foileton. Ea recurge uneori la prolog în expunerea inițială, precum și la diferite cochetării de povestitor pentru obținerea celui „efect de distanțare” pe care arta dramatică nu-l va descoperi decât mult mai târziu: „Îmi cereți, domnule, să vă scriu cu de-amănuntul acea mică dramă câmpenească despre care v-am vorbit într-o zi pe când vânam împreună acum câteva luni. Spuneți că această întunecată istorie ar putea oferi material pentru un ciudat roman rustic...”<sup>2</sup>. Dar în definitiv, arta romanului bine făcut e mai netă și mai subtilă: cititorul este introdus, încă de la început, într-o acțiune în curs, revenindu-se însă câteva pagini mai departe asupra lămuririlor necesare cu privire la personaje: „Servitorul intră în sufragerie și după ce așeză pe bufet farfuria ou care venise, rosti: «Champêtre e aici... ar vrea să spună ceva domnului marchiz»”. Iată o imagine precisă, o scenă pe care o înțelegi imediat și, fără lungi descrieri, fără portrete, fără lenta ordonare balzaciană a cadrului, acțiunea începe imediat. Portretul necesar vine puțin mai târziu, sub forma unei „întoarceri înapoi”: „Marchizul *revenise* numai de câțiva ani la Saint-Blaise pe care îl *părăsise* prin 1860... Rămas vădov pe când fiul lui avea patru ani, marchizul îl încredințase pe micul Antoine părinților săi, în timp ce el trăia după bunul său plac...”<sup>3</sup> Această artă a romanului, mai rafinată în ce privește tehnica, a adăugat romanului balzacian care era aproape întotdeauna o *povestire*, evocarea directă, modul de a prezenta scena „ca și cum am fi acolo”, creând astfel o impresie de „prezență” vizuală și, încă de pe

<sup>1</sup> Léon Daudet: *Le coeur brûlé*, Flammarion, 1929, p. 7.

<sup>2</sup> Jérôme et Jean Tharaud: *La Maîtresse servante*, Pion, 1921, P- 1.

<sup>3</sup> Gyp: *Miche*, Flammarion, p. 5.

atunci, cinematografică: „Deșteptătorul de pe noptieră sună zgomotos. Célia se trezi speriată, își întinse mai întâi brațele în cruce, și picioarele unul câte unul, apoi, sărind din așternutul răvășit, se propti în coate cu capul în mâini...”<sup>1</sup>. Dialogul a devenit și el mai spontan, mai apropiat de dialogurile obișnuite și sacadate din viața reală:

„Laura se ridică din fotoliul pe marginea căruia ședea:

– Așteaptă... am să-ți caut cutiile.

– Ce cutii?

Își aminti apoi de mica provizie de droguri aduse din China. (...)

– Nu te mai interesează?

– Oh, nu, pe cuvânt. Le poți păstra.”<sup>2</sup>

Nu se vorbea așa în romanul secolului al XIX-lea, nu se reproduceau cele mai mici incidente de conversație, cum ar fi „ce cutii?” care, de altfel, are aici o valoare psihologică.

Acestei „prezențe” a scenei „văzute” sau înregistrate i se adaugă o altă abilitate, o „prezență” de altă natură: conștiința personajului principal devine *prezență imediată*, cititorul îi *presimte direct* – telepatic, ar trebui spus – impresiile:

„Vei avea răgazul să te odihnești, în timp ce urc, spuse Isaie.”

Și, după ce am auzit în mod obiectiv această frază, întrăm brusc, prin telepatie, în conștiința lui Isaie, iar nedumeririle lui sunt și ale noastre: „siguranța propriei sale voci îl făcu să creadă, o clipă, că altcineva vorbise în locul lui. A se recunoștea în acest om puternic și hotărât, care strângea fringhia, dădea ordine, stabilea dintr-o dată proiectul ascensiunii. Parcă o mare adiere de aer proaspăt i-ar fi spălat mintea. Toropeala făcuse loc unui sentiment nou...”<sup>3</sup>

În epoca realistă, Balzac *ne spunea* ce simte Rastignac; dar cel care vorbea era Balzac... Aici, cititorul resimte direct, prin identificare, ceea ce simte eroul și această identificare e dorită de romancier, a cărui artă constă tocmai în a o realiza, identificându-se el însuși eroului, în loc să-l descrie din afară. Romancier și cititor pătrund împreună în conștiința personajului, dar cel care vorbește e personajul, nu romancierul. Peisajul devine o stare sufletească; e zugrăvit și simțit prin intermediul senzațiilor eroului, în stilul notației rapide, asintactice, care exprimă viața imediată a conștiinței: „Ultimele zile ale traversării... Zile de arșiță, nopți pline de tenebre care găuresc masca de cristal a lunii indiene... Perfect rotundă, nicidecum nepăsătoare, ci vie, iradiind un foc prea dens care ucide aștrii din jur, înspăimintă apele. Violentă și pură...”<sup>4</sup>

Aventura romanescă este deci trăită parțial în conștiința eroului. Și totuși, ea scapă: personajul principal e silit să *simtă* și să trăiască, dar autorul îl supraveghează neîncetat, pe nevăzute, cu asentimentul cititorului complice. El își rezervă dreptul de a *alege*, de a prelungi sau scurta momentele de conștiință. Acest joc dublu dă povestirii o suplețe necunoscută până atunci și favorizează lunecarea ei în timp: senzațiile descrise sunt chiar ale eroului captat de aventura romanului, dar romancierul este cel care hotărăște, în funcție de moment, dacă e mai bine să le condenseze ori să le dea frâu liber...

Pentru a dezlega dificila problemă care îl făcea pe autorul balzacian să scrie greoi: „Trebuie să-i lăsăm acum pe eroii noștri în strada X..., și, sărind peste trei luni, să-i regăsim înapoiți la Paris, în locuința bancherului Z...”, romancierul postrealist dispune de mijloace noi. Fără a înceta să trăiască – și să-l facă pe cititor să trăiască – în conștiința eroului, își păstrează puțința de a se ridica suficient deasupra ei, pentru a *rezuma* evenimentele și, prin combinarea imperfectului cu perfectul simplu, a trece peste câteva luni în câteva fraze: „Făcu mai multe călătorii la Paris; toate aceste demersuri *tindeau* să-i micșoreze incertitudinile. *Sacrifică* adesea din dezgust prilejul unui câștig, grăbit să ajungă la rezultatul definitiv. La sfârșitul toamnei, o *întâlni* pe Rose la Serpente. În bibliotecă, o rotundă cu lemnărie de acajou, *așeză* pe masă hârtiile pe care dorea să le semneze Rose...”<sup>5</sup> Două verbe la imperfect au. fost suficiente pentru rezumarea câtorva luni de mașinații, iar trecerea la perfectul simplu (*așeză*), precedată de fixarea rapidă a unui cadru vizual și pitoresc („în bibliotecă, o rotundă”) ne introduc, după vreo zece cuvinte, într-un moment precis, într-un loc precis, care, pentru cititor, se vor confunda din nou (în ciuda folosirii convenționale a trecutului) cu „timpul trăit”, cu prezentul, adică. Astfel, fără să ne dea impresia că părăsește conștiința eroului, Jacques Chardonne stăpânește și mânuiește admirabil scurgerea duratei. La un moment dat cititorul *trăiește* o scenă laolaltă cu personajul principal, în două fraze, adică timp de zece-douăsprezece secunde de lectură, cititorul decolează, domină și plutește peste câteva luni din viața

<sup>1</sup> Claude Fairère: *Les Petites Alliées*, Ollendorff, p. 1.

<sup>2</sup> Marc Chadourne: *Absence*, Pion, 1933, p. 10.

<sup>3</sup> Henri Troyat: *La neige en deuil*, Flammarion, 1952. pp. 127–128.

<sup>4</sup> Marc Chadourne: *Absence*, p. 91.

<sup>5</sup> Jacques Chardonne: *Le Chant du bienheureux*, Stock, 1927, p. 93.

eroului, pentru ca după acest zbor lin de douăsprezece secunde, să recadă cu precizie în biblioteca din lemn de acajou, într-o zi anume, la o oră anume, într-un moment românesc în care, din nou, timpul necesar citirii unei scene e aproape același cu timpul necesar trăirii ei... Personajele reîncep să vorbească, am revenit în „prezent”. Iscușințele tehnice marchează o considerabilă evoluție a artei romanului, evoluție în mare între 1880 și 1920, adică într-o perioadă când nu apar, cel puțin în acest gen, mari creatori. Atunci se elaborează totuși o artă desăvârșită oare va constitui piscul „romanului tradițional”, punerea la punct definitivă a romanului secolului al XX-lea.

Acest roman „realist” devine un instrument de o suplețe infinită. Marc Chadourne sau René Boylesve dispun de mijloace pe care nu le poseda nici Balzac, nici Zola: zoriți de geniu și de inspirație, Balzac și Zola n-au avut timp să-și pună la punct mijloacele... Romanul postrealist nu are nimic de învățat în ce privește introducerea, prezentarea personajelor, zugrăvirea locurilor, comprimarea timpului. El își combină în mod savant intriga și în special tehnica. Cât de subtilă e arta lui Henri Pourrat, atunci când, în *Gaspar munteanul*, personajul înlesnește zugrăvirea provinciei Auvergne: personaj excepțional, dar numai atât cât e nevoie pentru „a ține treaz interesul”, nu într-atât încât să domine și să incomodeze zugrăvirea locului. Iată întreaga artă a romanului „rustic”: niște eroi și o aventură care, fără să reprezinte o problemă prea fascinantă, pun în valoare locul în care ea se desfășoară (e mai bine, de aceea, să rămână oarecum convenționali). Dimpotrivă, fondul de viață burgheză pe care se desfășoară *Epitalamul* lui Chardonne se precizează în măsura în care trebuie să constituie fondul unui tablou seducător, dar nu într-atât încât să abată atenția de la problema psihologică a cuplului care e subiectul cărții.

Valoarea artei postrealiste stă tocmai în acest dozaj. De aceea, deși se pricepea atât de bine să armonizeze mediul și personajele, ea n-a manifestat niciodată vreo trăsătură de geniu în zugrăvirea lor... Problemele psihologice sunt aici expresia mediului, zugrăvirea mediului ambiant este supusă gusturilor, prejudecăților și viziunii pitorești a romancierului.

Trebuie să spunem însă că abilitatea artei postrealiste reprezintă în mod obiectiv unul din piscurile iscușinței literare. Romancierul postrealist evoluează pe un număr infinit de „planuri” și stăpânește arta racursiurilor. Pentru a face „portretul” unui personaj, el recurge la toate mijloacele posibile: introducerea directă în acțiune, urmată de explicații complimentare, viziunea exteriorului, viziunea lăuntrică, interferare cu viziunea celorlalte personaje. Pentru a explora materia sa, adică „viața trăită”, el dispune de tot felul de procedee: descriere obiectivă, incursiuni în stare civilă, identificare cu conștiința eroului, narațiune făcută de un „martor” etc. Se vede lesne că știe să jongleze și cu timpul, să-l comprime până dincolo de limită, sau să-l resfire pentru a-l „face să trăiască” o scenă cu viteza cu care s-a desfășurat... Mijloacele sale de explorare par a egala – și chiar a depăși – prin finețe și varietate, valoarea celor căutate într-o manieră mai forțată, în cursul secolului al XX-lea, de un Proust, un Joyce, un Musil, un Lawrence Durrell, fără să mai socotim grupul „noului roman” care, începând din 1950, acordă în Franța o importanță excesivă procedeelor tehnice ale creației romanești.

\* \* \*

Primejdiile care pândesc romanul realist și ipoteca nevăzută care apasă asupra-i se conturează în Franța în ceea ce se numește „romanul rustic” sau chiar în „romanul regionalist”. Aci arta postrealistă își poate realiza din plin intenția și formula: zugrăvirea temeinică și precisă, savuroasă și pitorească, a unei realități obiective, bine delimitate. Ea apelează la toate resursele talentului și reușește perfect, vădind însă că, în ciuda bogăției și varietății registrelor tehnice, nu izbutește să ocolească un soi de convenție stereotipizată. Dar tot aici se dezvăluie eroarea fundamentală a realismului: a considera drept esență a romanului „zugrăvirea”, „adevărul” și „fidelitatea”, disprețuind pateticul pe care îl introduce creația romanească și pe care romanul prea bine făcut – cel regionalist de pildă – îl diluează într-o intrigă formală, o intrigă-pretext...

În optica realistă, „romanul gliiei” se bucură încă de la origine de toate avantajele. El beneficiază de un cadru pitoresc și de fiecare dată original. Fiecare ținut poate fi evocat cu dragoste, într-o descriere exactă și plină de savoare: regiunea Sologne la Maurice Genevoix (*Raboliot*, 1925; *Marcheloup*, 1934; *Ultima haită*, 1938), regiunea Limousin la Charles Silvestre (*Domnul Terrai* 1931; *Câmpia și flacăra*, 1938), Normandia la La Varande, *Cevenii* lui André Chamson, regiunea Auvergne la Henri Pourrat.

Totuși, niai mult decât peisajul, contează mediu] uman: mediu închis, aspru, rău. Gessner făcuse greșeala de a zugrăvi țărani idilici, George Eliot pe aceea de a fi dezvoltat prea mult intriga, George Sand – de a fi apelat la sentimentalism. În faza în care se găsea tehnica romanului începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, un mijloc foarte simplu și în același timp riguros, necomplicat, sobru, concis, plin de

forță, se impune: a centra totul în jurul unui element tragic, simplu și izbitor, reducerea romanului rustic la o dramă bine determinată. Sentimentul naturii și psihologia sunt aparent sacrificate construcției dramatice, chiar anecdotei centrale, dar dobândesc, prin aceasta, mai mult relief: dacă ar fi fost puse în prim plan, ar fi pălit, s-ar fi ofilit, relevându-și slăbiciunea. Viața colectivă, pitorescul locului vor transpare doar printr-un fapt divers familial; figurile secundare se vor reduce la niște simple siluete, cu atât mai precise cu cât vor fi mai bine „tipizate”.

Esențială rămâne drama care în mod artificial atrage atenția cititorului. Dramă foarte simplă, cu numai cinci sau șase variante: pământurile blestemate, lupta dintre două familii rivale, fiica păcătoasă, fiul risipitor, chefliul îngâmfat, distructiv, independent, iute la mânie și, în sfârșit, incidența cu viața rurală a unei drame mai vaste, ca de pildă războiul.

Tema „pământurilor blestemate” e dintre cele mai frecvente. Și e atât de bine cunoscută încât romanul rustic spaniol *Casa blestemată* de Blasco Ibáñez a fost tradus în 1926, în Franța, cu titlul original *La Barraca*: în *huerta* valenciană, câmpie irigată, cu pământ roșu, aspră și roditoare, un fermier copleșit de pretențiile proprietarului l-a ucis, la mânie, pe tiranul său. Printr-un acord tacit, nimeni în ținut nu preia contractul, gospodăria este lăsată în paragină. Curajoasa familie Bautista, venită dintr-un deșert nefertil, desțelenește pârla în ciuda ostilității vecinilor. Întregul roman nu-i altceva decât povestirea acestei acțiuni, până la eșecul ei: după asasinarea unuia dintre copii, după câteva schimburi de focuri de armă, după doi ani, familia Bautista pleacă pe drumuri, părăsindu-și casa incendiată de răuvoitori. În răstimp, „făcând jocul mai pasionant” prin această anecdotă, Blasco Ibáñez descrie *huerta*, fără să aibă aerul că face acest lucru.

Maurice Genevoix nu procedează altfel în *Marcheloup*, 1934. Satul său din Sologne este replica dramatică a satului valencian din *Casa blestemată*, iar intriga e absolut aceeași: statornicit de puțină vreme (ca și familia Bautista) într-un cătun de meșteri de saboți, Benoît Chambarcaud încearcă să înființeze un atelier pentru fabricarea mecanică a saboților. Aceeași ostilitate a satului; aceleași manevre pentru a-l alunga, aceeași intervenție a armelor încărcate cu alicie. Atelierul lui Chambarcaud este prădat, așa cum fusese incendiată casa familiei Bautista, iar Chambarcaud pleacă și el pe drumuri. Mai mult, tânăra Chambarcaud are aproape aceleași „necazuri” ca și tânăra Bautista, și ambele romane ating tema nr. 3: fiica păcătoasă. Vom regăsi lesne aceste teme la René Bazin și, mai târziu, la Henri Bosco; vom depista, printre sute de romane, tema „vânătorului îngâmfat” de pildă, în *Gaspar munteanul* de Henri Pourrat sau în zgotosul *Maurin des Maures* de Jean Aicard... Din 1890 până în zilele noastre, romanul pământului poate fi clasat cu ușurință în cinci sau șase rubrici, după tema dramatică folosită drept pretext.

Pretext necesar, căci această condensare dramatică reține atenția pe care n-o vor reține descrierile pitorești sau intrigile mai complexe. Ea introduce în roman, deși într-o manieră stereotipă, o anume impresie de fatalitate, care este resortul cel mai simplu al unei arte anecdotice sobre. Dar adesea pateticul povestirii n-are alt rol decât de a susține și de a ascunde inspirația profundă: dragostea pe care un om și chiar un scriitor oarecum convențional, fără voia lui, o poate realmente resimți pentru o regiune, pentru un complex geografico-uman. Un teritoriu, un ținut, relieful solului, misterul și labirintul munților, colinelor, pâraielor, peisajele care „vorbesc”, oamenii, datele, iubirile și necazurile lor, amănuntele acelea emoționante și unice – ardeii roșii puși la uscat în fața casei, sau crucile înfipite în câpițe, – toate acestea constituie o „realitate” pe care romancierul pasionat ar vrea s-o fixeze, s-o traducă, s-o exprime întreagă. Dar nu are niciodată puțința de a face acest lucru, aici fiind vorba de o dragoste foarte carnală și foarte precisă, totdeauna trăită subiectiv. Această pasiune nu oferă decât pagini palide și cuminiți, cum este începutul romanului lui Blasco Ibáñez: „Pretinsa câmpie se dezmoțea sub strălucirea albăstrie a fâșiei de lumina care creștea dinspre Mediterana. Ultimele privighetori, ostenite de trilurile cu care învioraseră noaptea de toamnă, călduță ca de primăvară, își încheiau cântarea, rănite parcă de reflexele de oțel ale zorilor...”<sup>1</sup> Din fericire, Maurice Genevoix este mai puțin sărac în exprimare, în episodul în care un solognot se apleacă peste un eleșteu din Sologne: „Totul redevenea pentru el distinct, familiar. O găinușă înota lângă ciucurii trestiiilor, alungindu-și gâtul în zbateri precum o jucărie mecanică. Foarte aproape, în fața digului de piatră, un nor de puiet de pește țâșnea în evantai; și mai în spate, într-o bulboană, Pierre văzu o pernuță alergând la suprafața apei și recunoscându botul știucii.”<sup>2</sup>

Dar, fie că stilul e sărac și banal ca la Blasco Ibáñez, ori precis și savuros ca la Genevoix, evocarea senzuală a lumii nu provoacă în cititor o impresie senzuală, ci una, vai, *școlărească*. Intenția ascunsă – a romanului gliei – aceea de a exprima savoarea și misterul unui ținut – este trădată de convențiile limbajului: romancierul căruia îi place un peisaj nu izbutește până la urmă decât să-l descrie naiv și

<sup>1</sup> Vicente Blasco Ibáñez: *Casa blestemată*, trad. de Oana Busuiocanu, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 27.

<sup>2</sup> Maurice Genevoix: *Marcheloup*. Flammarion, 1934., pp. 63–64.

pretențios totodată, prea amănunțit, fie că descrierea e abilă ori nu. Sute de romancieri naivi apără tradiția romanului regionalist și încearcă, pe bună dreptate, să găsească o perfecțiune artistică în dozarea exactă a *intrigii* și a *decorului*. Pentru ei, talentul și invenția în romanul regionalist consistă în a „*uni* indisolubil cunoașterea inimilor și prezența naturii înconjurătoare, făcând din mediul regional nu obiectul unic, nu un simplu decor, ci un *principiu activ al dramelor* care se desfășoară”<sup>1</sup>. Nu există definiție mai exactă. Dar de ce intriga ni se pare totdeauna artificială și voită? Poate pentru că ni se par vii doar intrigile născute dintr-o neliniște umană. În orice caz, nu Franța e locul unde un *peisaj*, sau chiar un mediu uman, poate naște o intrigă care să-l depășească. De aici, veșnica minoritate a romanului regionalist și rustic în Franța.

Dragostea pentru realitate – formă primitivă, dar totuși necesară, a inspirației artistice – îl deserveste pe autorul de romana regionaliste sau rustice: instrumentul descriptiv pe care i l-a transmis romanul realist e *prea complicat pentru el* și îl invită la facilitate: romanul se diluează devenind o descriere amoroasă, pitorească, școlărească.

\*\*\*

Romanul regionalist și rustic a cunoscut și un alt destin. Romancierii italieni, ca Silone de pildă, romancierii spanioli, ca Jesús Fernández Santos (influențați, dar *post festum*, de „romanul american”), au făcut să predomine elementul *dramatic și patetic* asupra elementului *pitoresc*, în ceea ce va trebui să numim *neorealisme*. La bătrânul Ibáñez, ca și la romancierii regionaliști francezi, totul este sacrificat „*zugrăvirii*”, servindu-i drept pretext.

Falimentul prea vizibil al romanului regionalist francez – luat aici drept exemplu – trebuie să permită precizarea erorii și a relativului insucces al „romanului tradițional” în ansamblu: *nu e suficient să „zugrăvești” și să descrii, pentru a crea...*, nici măcar pentru a emoționa... Cum am putea defini mai bine eroarea postrealistă? Înflăcărată Colette e singura, printre „povestitorii”<sup>1</sup> tradiționali, care n-a căzut în această eroare, deoarece, dincolo de convențiile romanului bine făcut, ajutată numai de harul sensibilității și al stilului, ea n-a urmărit decât să seducă, și în primul rând să se seducă pe sine însăși.

Trebuie să constatăm însă că, făcând abstracție de snobisme, arta postrealistă a unui Chadourne sau a unui Pourrai nu a satisfăcut publicul avizat, curios, îndârjit, acela care i-a consacrat pe un Joyce sau un Durrell... Dacă „tehnica” unui Chadourne este, după părerea noastră, superioară în iscusință și complexitate, tehnicii unui Joyce și unui Durrell – ne putem întreba de unde vine acest fapt istoric: ivirea, în secolul al XX-lea, a unui antiroman care, în toate cazurile, se opune deplinei reușite a romanului postrealist și pretinde c-o depășește?

Romanul postrealist avea într-adevăr un defect: *stăpânirea totală* a materialului romanesc de către romancier, o artă unde artistul face tot ce vrea nu mai este artă. Dacă faptul se produce – ca în epoca alexandrină – succesul nu poate avea decât două cauze: fie artistul ia o convenție drept realitate, și reușește în măsura în care domină o lume falsă, fie realitatea, adică materia unei arte, nefiind suficient de bine definită la origine, depășește cu mult ceea ce un artist întârziat continuă să creadă despre ea. Una dintre aceste două ipoteze e neapărat valabilă pentru arta postrealistă sau „romanul tradițional”.

---

<sup>1</sup> Gaston Roger: *Situation du roman regionaliste français*, Paris, Jouve, 1951, p. 45.



## *V Romanul polifonic și romanul-frescă*

*Rutina romanului de analiză. – Virtuozitatea lui Paul Bourget: o psihologie convențională.*

*Către o compoziție polifonică. – Romanul ciclic: Romain Rolland; Thomas Mann, Casa Buddenbrook și Muntele vrăjit; George Duhamel și sonata seriei Pasquier. – Rumoarea vieții colective: Jules Romains, de la Bildungsroman la umanism.*

*Romanul-frescă. – Galsworthy și Forsythe Saga. O formă vulgarizată: cronica seriei Jalna. – Realismul social. – Frescele sovietice. – Mihail Șolohov și Donul liniștit. Realism și epopee.*

Chiar în clipa când atinge perfecțiunea în narațiune, descriere și analiză, „povestirii bine făcute” i se intentează un proces: simboliștii o disprețuiesc. Iar succesorii lor, adesea foști simboliști, ca de pildă Gide, vor căuta o formă de antiroman care să rupă logica impusă de povestitor materiei romanești.

Acest artificiu era cu deosebire vizibil în romanul „de moravuri” și în romanul „de analiză” care domneau între 1890 și 1910. Dacă recitim<sup>1</sup> *Armătura* lui Paul Hervieu, o frescă a lumii banului, *Domnișoara Cloque* de René Boylesve, biografia unei fete bătrâne, sau *Viața particulară a lui Álichel Tessier* de Edouard Rod, studiul unui suflet și al decepțiilor sale, simțim că abilitatea, talentul și reușita formală a acestor cărți țin de un fel de aplicare școlărească, de un ansamblu de rețete încercate. Simțim că subiectul a fost construit, pregătit, fabricat, că episoadele și peripețiile sunt calculate pentru a pune în lumină un caracter uman sau o problemă socială.

Această artă era demnă de toată lauda și pentru mulți ea constituia însăși arta romancierului. Dar trebuie să constatăm că altora li se părea o rutină.

\*\*\*

Bine construit, abil, elegant și ușor pretențios, ca o piesă de Porto-Riche sau de Bernstein, „romanul de analiză” a fost tipul acelei povestiri în întregime reușite și stăpâne pe sine, în care singura teamă era ca virtuozitatea scriitorului să nu-i depășească sinceritatea, falsificând datele realului. E, de pildă, cazul celor mai bune romane ale lui Paul Bourget, ca *Ducesa albastră*, unul dintre cele mai caracteristice. O intrigă așa-zis „psihologică” utilizează resorturile și perfecțiunea tragediei clasice. Caracterele sunt nete și coerente, acțiunea se naște din opoziția dintre ele. Tensiunea dintre personaje și toate cele de mai sus contribuie la crearea unui microcosm uman de sine stătător.

Dacă vrem să ne fixăm la un exemplu, vom găsi în *Ducesa albastră* un personaj central, Jacques Molan, parizian bineînțeles, arivist și în literatură și în dragoste. Calculat, pretențios, cinic, ahtiat după plăceri, el transformă arta sa de dramaturg într-un mănunchi de rețete abile. Impune aventurilor sale amoroase un joc de intrigi și de cruzimi care îi alimentează inspirația, îl amuză și îi dă senzația că trăiește o viață de primejdii.

Foarte abil, Bourget îi oferă lui Molan acea aventură care să-i pună în lumină caracterul. Interpreta piesei sale *Ducesa albastră*, biata Camille Favier, fată mândră și curajoasă, visa să fie muza și amanta unui mare creator... După ce a cucerit-o, Molan o folosește pentru a provoca gelozia unei femei mondene, doamna de Bonnivet, pe care vrea, de asemenea, s-o cucerească. Gamille este sincer îndrăgostită, iar Anne de Bonnivet va fi exact contrariul ei: o mondenă rece și cochetă. Molan se joacă opunând cele două femei, strunindu-le prin gelozie.

Nu e o compoziție admirabilă? Această operă tipică a lui Paul Bourget reia tehnica perfectă a pieselor clasice, a comediilor lui Molière sau a tragediilor lui Racine, înaintea compoziției dramatice, se cuvine admirată aici „compoziția psihologică”, adică alegerea „caracterelor” care se opun și se completează. Intriga și drama se nasc chiar din aceste caractere; evoluția lor va fi o pendulare când în favoarea lui Camille, când a Doamnei de Bonnivet. „Criza” va pune bineînțeles în lumină, până la sublim, sinceritatea și patetismul lui Camille, aducând deznodământul, adică înfrângerea celei mai slabe, a adevăratei îndrăgostite: pe punctul de a-i surprinde pe Jacques Molan și Anne de Bonnivet într-o garsonieră, Camille ajunge în același timp cu soțul înșelat și, generoasă, îl minte pe acesta din urmă pentru a-l feri pe Jacques Molan de un duel. Evident, nu va fi recompensată pentru acest sacrificiu... Desigur, toate acestea se apropie de melodramă, dar, la urma urmelor, nu mai mult decât Corneille.

Aci, totul se susține și se înlănțuie înlăuntrul unei lumi închise și coerente. Și dacă îi lipsește

<sup>1</sup> Folosesc, bineînțeles, acest termen într-un sens particular: citim astăzi din curiozitate, sau din necesități de studiu, ceea ce bunicii noștri citeau din plăcere, din necesitatea de „a fi la curent eu noutățile”.

noblețea mitologică a lumii tragice, are în schimb unitatea ei. Pasiunile sunt mai puțin princiare, dar la fel de savant clădite, desfășurate, opuse, înfruntate. Stilul lui Bourget nu e pompos; un amestec de familiaritate, de bonton și afectare îi permite să creeze convenția necesară. Nimic, în cele din urmă, nu-l desparte pe Bourget de dramaturgii Marelui Secol decât afectarea cunoașterii profunde a angrenajelor sociale pe care o moștenește de la Balzac și de la Zola. În rest, romanul său reține atenția prin aceleași procedee, prin aceleași calități ca și tragedia psihologică.

E ușor să explici pălirea artei lui Bourget prin lipsa de interes a prea facilelor fresce mondene și prin plictiseala pe care o nasc complicațiile adulterului. Aceste defecte nu sunt singurele; multe culori sunt palide și la doamna de La Fayette și la Fromentin, dar, pe acest fond decolorat, continuă să se contureze figuri și motive. Iritarea cititorului modern se datorează mai degrabă falsului „adevăr” în zugrăvirea caracterelor. Cinicul Jacques Molan este mereu cinic, și avem impresia netă că asta e singura lui menire. Anne de Bonnavet este mai degrabă un „tip” decât o ființă reală; mondenă, plină de orgoliu, sigură de forța răutății sale, infailibilă în arta de a-i face pe ceilalți să se simtă prost, și conștientă de toate acestea. Ca și Jacques, ea joacă perfect rolul pe care autorul i l-a ales. Lucru, de fapt, destul de departe de realitate unde, exceptându-i pe maniaci și pe marii comici involuntari, nimeni nu este conform cu personajul său și nu știe să-și respecte rolul pe care l-a adoptat sau care i-a fost atribuit.

Romanul de analiză ajunge deci la o convenție: a face din fiecare personaj un „caracter” și a consacra narațiunea desfășurării acestui caracter, a-l face din ce în ce mai asemănător cu el „însuși”, „ajustându-l”, am spune într-un mod vulgar. Mecanismului perfect al acestei convenții literare îi lipsește însă patetismul. Epigonul Bourget este oare răspunzător de acest eșec, pe care îl provoacă însuși talentul său? Dramaturgi și moraliști clasici au jucat același joc și, după ei, toți romancierii secolului al XIX-lea. Rodrig este și el totdeauna asemeni sieși și eroic: Ximena nu ostenește să-i ceară regelui capul omului pe care îl iubește. Prea constant sublim e și Poliect, destul de mecanici Horațiu tatăl și fiii... Dar acesta este jocul eroismului dezlănțuit. Lui Corneille și Molière nu li se pot face reproșuri, căci pasiune sau manie tocmai asta înseamnă: un om care se repetă la nesfârșit.

Bourget a urmat niște modele prost interpretate. Răspunzători de eroare sunt, fără îndoială, colegii săi profesorii, care au stârnit admirația pentru o pretinsă „psihologie” acolo unde nu-i decât creația estetică a unui patetism: a eroismului sau a excesului la Corneille, a maniei sau a satirei la Molière și La Bruyère, a fatalității la Racine. În *Rodoguna*, *Fedra* sau *Moș Goriot* efectul patetic căutat impune caracterelor și personajelor o coerență artistică ce se poate confunda cu „zugrăvirea psihologică”.

Dar chiar psihologia, de la Benjamin Constant la Fromentin și la Proust, nu zugrăvește o coerență, ci nuanțe, tulburări, contradicții. Psihologia se opune intrigii; o dată cu romanul intrigii psihologice, Bourget și epoca sa fac să iasă la iveală, în mod involuntar, acea contradicție căreia, abia născut, romanul i-a căzut victimă: confuzia între „psihologia” dramaturgilor clasici, pură *convenție artistică*, și adevărata psihologie, a nuanțelor și a ezitării, unde romanul intim și Proust găsesc o altă formă a pateticului.

\*\*\*

Chiar după ce i s-a zis „psihologică”, intriga dramatică părea artificială: totul depindea de drama condusă de voința autorului.

Când invenția melodică e resimțită ca prea mecanică, compoziția polifonică se impune: romanul-ciclu și romanul-sumă vor sugera o materie romanească mai stufoasă. Nu se va urmări un destin, ci o încrucișare de destine. Pe linia unică a dramei – sau a melodiei – se suprapun și se amestecă alte linii, totul se întretaie, se întrerupe, se leagă și se contopește; armonie, fugă și contrapunct. Nu o istorie condensată în ea însăși, ci, pe câteva teme centrale, variații paralele sau divergente. Jean-Christophe nu e prins într-un mecanism creat anume pentru el, ca eroii *Ducesei albastre*, el e doar tema centrală a unei armonii complexe. Un întreg context uman, social, artistic, îl însoțește, ba câteodată îl sufocă. La Bourget, descrierea mediului social explică eroul; la Romain Rolland, mediul social și moral constituie substanța cărții, eroul Jean-Christophe nefiind decât vioara întâi. Intriga a devenit polifonică.

Aceste metafore muzicale nu sunt abuzive: *Jean-Christophe* (1904–1912), de muzicologul Romain Rolland, nu precede decât cu zece-douăzeci de ani romanele polifonice ale lui Georges Duhamel și ale lui Jules Romains. De altfel, poemul simfonic *Jean-Christophe* se elabora chiar în momentul când Proust crea „armonia” (în sensul tehnic al cuvântului din domeniul muzical) pe care Rolland n-a știut s-o găsească.

O preștiință îl conduce pe Romain Rolland: el nu grefează pe biografia în zece volume, a unui muzician german, cerința, devenită obositoare, a unei intrigi dramatice organizate, concise, precise...

Acest spirit beethovenian, care a avut nenorocul să scrie în loc să compună, simte instinctiv că romanul trebuie să devină o compoziție armonică, nu desfășurarea liniară a unei aride linii dramatice sau melodice. El nu face din viața lui Jean-Christophe „o istorie” rotită în jurul ei însăși, cu o intrigă abilă ca într-un roman de Bourget, sau cu o intrigă polițistă. El încearcă s-o extindă, s-o diversifice, s-o armonizeze.

Dar nu izbutește. Vrea să țeasă o simfonie și nu dă decât un recital. Greoi și cam încurcat, deși sensibil, se străduiește să creeze o lume, și nu oferă decât o povestire școlărească, fiindcă, în domeniul „literelor”, a învățat *povestirea*, nu simfonia. Cazul *Jean-Christophe* e înduioșător: animat de intenția unui suflu epic, se mărginește la o simplă biografie... Destinat, datorită intențiilor sale, a fi intermediarul dintre Hugo din *Mizerabilii* și Jules Romains din *Oamenii de bunăvoință*, Romain Rolland rămâne încătușat în mania lucrului mărunț, a pitorescului, a descriptivului, a școlărescului, a „manierei lui Daudet” (și-a dat bacalaureatul în 1884), în prejudecata literară a *analizei* și a *narațiunii colorate*: „Clopotele... Iată revărsatul zorilor! își răspund leneșe, puțin triste, prietenoase, liniștite. Melodia glasurilor lor domoale iscă puzderii de vise, vise din trecut, dorințe, nădejdi, păreri de rău pentru ființe dispărute pe care copilul nici nu le-a apucat... Veacuri de amintiri răsună în această muzică.”<sup>1</sup>

Recunoaștem aici dictările din cursul superior..., agravate de frazeologie. Împovărat astfel de un sever handicap, Rolland, care a presimțit compoziția polifonică a romanului, nu izbutește să se descotorosească de *narațiunea* lăncedă. Simte că viața este multiplă, dar nu știe s-o distribuie între diversele părți ale orchestrei și, prin repetare, o face plicticoasă... Totuși, opera lui se citește cu plăcere: inspirația, deși stângace, este limpede, iar vocea solistului rămâne corectă, chiar dacă armonizarea este convențională.

Precedându-i pe Duhamel și Jules Romains, Thomas Mann a dat *Casei Buddenbrook*, în 1901, savoarea și polifonia cronicii. Ca și în *Cronica familiei Pasquier*, e vorba despre istoria unei familii; dar aici această temă burgheză se depășește pe ea însăși: istoria unei familii alcătuiește un fel de microcosm – încă la scara omului – unde se oglindește în întregime viața organică a umanității. Încrucișând evoluția istorică cu destinele individuale, înlăuntrul unui mediu închis, se obține o surprinzătoare compoziție muzicală. În aparență simplă zugrăvire a decadenței unei înalte familii hanseatice de la sfârșitul secolului al XIX-lea, *Casa Buddenbrook* datorează mai mult lui Beethoven și lui Wagner decât lui Goethe, Zola, Maupassant. Această carte va plictisi pe cititorul de romane „bine făcute”, amator de peripeții și drame. Ea nu mizează pe o intrigă bine condusă, aici manifestându-se nu atât arta descrierii, cât arta de a face să cânte și de a orchestra. Vocația marelui roman polifonic nu este „realistă”, chiar dacă Thomas Mann și-a extras procedeele din realism; ea este simfonică.

Tot simfonică este și acțiunea din *Muntele vrăjit* (1924). Intriga, de altfel, nu mai este acolo nici materială, nici socială, ea se întemeiază pe conflictul ideilor și viziunilor asupra lumii. Vom reîntâlni de asemenea, mai greoi tratate, temele impresionismului englez, ca și unele teme aproape kafkiene: înaintea războiului din 1914 un anume Hans Castorp, venit să vadă un văr la sanatoriul Davos, sfârșește prin a rămâne prizonier al acestui sanatoriu, deoarece se descoperă că și el era atins de tuberculoză: nu ne-am putea gândi la Kafka? Hans Castorp este un ins oarecare, inginer de meserie. În reclusiunea care-i este impusă, va veni în contact cu toate formele spiritului uman, cu toate subtilitățile și neliniștile ascuțite de boală, de febra specifică tuberculozei. Fresca socială se transformă, fără pedantism, în frescă de idei, de *idei intrupate*: șapte sau opt oameni, prin 1918, într-un mediu închis și artificial cum este cel al unui sanatoriu. Conversații, inflexiuni sentimentale ori intelectuale ale caracterelor care se ciocnesc. Câteva personaje contrastează prin atitudinea lor deliberată: raționalistul Settembrini, amatorul de iraționalism care e Naphta. Nimic abstract în toate acestea. Prietenia, naționalitățile, ideologiile se amestecă în ritmul vieții cotidiene a bolnavilor. Un neamț și o englezoaică folosesc franceza pentru a-și vorbi în anumite împrejurări. Psihologia indivizilor se combină cu marea discuție de idei, pentru a ajunge la tezele cele mai paradoxale și mai îndrăznețe: „Ei bine, nouă ni se pare că morala n-ar trebui căutată în virtute, adică în rațiune, în disciplină, în bunele moravuri sau în cinste – ci, mai degrabă, în contrariul lor, vreau să spun: în păcat, expunându-te pericolului, expunându-te la ceea ce este vătămător, mistuitor. Nouă ni se pare că este mai moral să te pierzi și chiar să pieri decât să te conservi.”<sup>2</sup>

Poate pentru prima oară de la *Decameron* încoace, universul concret și cel abstract sunt așezate într-un vas închis (nu îndrăznim să spunem în infuzia culturii). Era nevoie de simțul germanic al simbolului pentru a uni în felul acesta viața cotidiană și frazeologia; și mai era nevoie de arta compoziției orchestrale, căreia biograful lui Wagner îi datorează abilitatea polifoniei sale.

<sup>1</sup> Romain Rolland: *Jean-Christophe*, Editura pentru Literatură Universală, trad. de Oscar Lemnaru, 1962, voi. I, p. 17.

<sup>2</sup> Thomas Mann: *Muntele vrăjit*, trad. de Petru Manoliu. Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 373.

Muzician în inspirație și muzical în construcție va fi și Georges Duhamel. Astăzi, se uită prea lesne întreaga neliniște din seria *Salavin*, precum și ceea ce era armonios în seria Pasquier. *Cronica familiei Pasquier* e, la drept vorbind, o sonată: nici o ambiție nemăsurată în această istorie a unei familii burgheze, puțin boemă, cum sunt uneori familiile burgheze. Tatăl, doctorul Pasquier, e un medic care nu a reușit niciodată deplin în medicină și nici în cele aproximativ treizeci de întreprinderi pline de fantezie ou ajutorul cărora spera să facă avere; fiii lui urmează trei direcții deosebite: Laurent este un intelectual cinstit și frământat, tipul caracteristic al intelectualului mediocru; Joseph face ravagii în lumea oamenilor de afaceri; Ferdinand e un biet ins stăpânit de grija pentru căminul lui, de mica sa carieră, de economiile sale. Mai sunt însă și fetele. Și dacă Suzanne se mulțumește să joace în piesele lui Henri Bernstein, Cécile domină ternele *andante*, semeață Cécile, mândră, tandră, mereu ea însăși, simplă și ascunsă în același timp... Ea reamintește tuturor că viața se aude dincolo de zgomote și tăceri, că viața e muzică...

Abilă și limitată, modestă, ipocrită și vie, *Cronica familiei Pasquier* rămâne o reușită. Marile strigăte, ale epocii o străbat uneori. Personajele sunt cumpătat neliniștite, cumpătat mediocre. În ea triumfă forma modernă, forma „burgheză” a epopeii. Dincolo de romanul uniliniar, intervine evocarea socială lipsită de pedantism, relativa bogăție a destinelor divergente, viața multiplă surprinsă în amănuntele ei agreabile. Căci deschizând la întâmplare unul din aceste tomuri vom găsi, surprinși, ceea ce credeam că e un abuz al romanului de după 1947, vom da adică peste domnia dialogurilor; aceeași experiență o putem face de altfel cu Martin du Gard. Câteodată răzbate, potrivit inspirației marelui roman ciclic, un suflu unanimist, o furtună care răscolește viețile și le face să freacă, ca în acel început de capitol unde celebra pianistă Cécile Pasquier împinge pe străzi un cărucior de copil: „Puterile demente sau viclene, toate puterile lumii, cele care se dau de-a dura, cele care tropăie, cele care umblă cu pași tăcuți, cele care urlă-n drum, cele care veghează după secole de inerție, dar care, la primul semnal se clatină ca să se prăbușească, cele care au un drum hotărât, ascultă de legi și se opresc la bariere și cele care umblă la întâmplare, ca niște pirați ai întinericului, toate puterile înfricoșătoare care bânuie orașul oamenilor, toate vor rămâne azi neputincioase în fața copilului cu pleoape transparente, în fața micului rege, în fața micului zeu care doarme cu brațele întinse înlături, în leagănul mișcător. Cécile împinge povara prețioasă, pe care în seara asta a refuzat s-o încredințeze altuia, o împinge înainte și, în jurul ei, totul vuieste, bubuie, zăgănește.”<sup>1</sup>

Romanul ciclic are meritul de a amesteca, pentru bucuria clipei și a cititorului, toate bucuriile asemănătoare, reînnoite la infinit. Prin intermediul singularului, al lui Laurent și Cécile Pasquier, se evocă acel universal care reprezintă existența mereu luată de la capăt a familiilor și a mulțimilor, acel adevăr uman și acel humus uman, continuate biologic de la Hesiod încoace, diferențiate sub aspect psihologic de la o epocă la alta, de la o generație la alta, unite însă în același efort și având neliniști asemănătoare.

\* \* \*

Jules Romains organizează „toate puterile înfricoșătoare care bânuie orașul oamenilor” într-o amplă legendă a *Oamenilor de bunăvoință*. El vrea să evoce nu atât un ciclu de aventuri sau istoria unui grup de oameni pe care timpul îi vântură, cât mai cu seamă rumoarea vieții colective, freacă a unei epoci, tumultul, sărbătorile și mișcarea lentă a vieții cotidiene.

Pe lângă încrucișarea unor destine paralele, vecine și depărtate totodată, multiple și secrete, e vorba de atmosferă, de culoarea unei zile ori a unui cartier, de rezonanțele, acele stări sufletești pe care le transmite decorul social și moral al unui oraș sau al unei străzi. Aventurile individuale, adesea banale, câteodată ciudate, se topesc într-o lumină generală, lumina nuanțată a Parisului, care adaugă frescei realiste un fel de profunzime, precum unele ecleraje la Rembrandt sau la Murillo: „Zi de iarnă dulce și liniștită. În mai puțin de o oră se va lăsa noaptea. Stratul de nori și aerul străzii se continuă unul în altul, prin îmbrățișări și întrepătrunderi. Pretutindeni, aceeași lumină intimă, cenușiu-gălbuie, cenușiu-roșetică. Tot ce-i un pic mai departe se-nmoaie în aburul ceții ce pare a nu avea grosime, zărindu-se numai în franjurile, în moliciunile pe care le adaugă (...) O pace rece, dătătoare de fiori. Te simți inofensiv și vulnerabil (...) Zgomotul ușor al unei mașini de cusut străbate strada ca o pasăre. Apoi pier.”<sup>2</sup>

Nici un personaj în prim plan, în ciuda unei anume complezențe a autorului față de cele două conștiințe-martori, normaliștii Jallez și Jerphanion. De la 6 octombrie 1908 până la 7 octombrie 1933 se

<sup>1</sup> Georges Duhamel: *Cronica familiei Pasquier*, trad. de Iulia Soare, Editura pentru Literatură Universală, 1968, vol. II, p. 367.

<sup>2</sup> Jules Romains: *Éros de Paris*, Flammarion. 1932, pp. 146–147.

perindă neîncetat o mulțime în care identificăm, ici-colo, șase sute de personaje. Patruzeci ne devin familiare, vreo sută rămân simple cunoștințe, iar pe celelalte le cunoaștem de la distanță: adică relațiile unui om posibile într-un interval de timp. Relații diverse, desigur, de la cele specifice lumii finanțelor până la cele ale boemei, trecând prin pătura intelectuală, burgheză, clericală, prin aceea a cartierelor populare – puțini muncitori, de altfel. Intenția rămâne balzaciană; dar resortul nu mai este ingenioasa punere în valoare și cinica revelare a mecanismelor sociale. Fondul legendei, aproape „spiritual”, e alcătuit dintr-o sensibilitate deosebită față de viața colectivă, față de muzica acestei vieți, asemeni freamătului unui bălci auzit de departe, câteodată întretăiat de un strigăt, „ca acel țipăt al remorcherului, atât de cumplit, de dulce, și vântul fluviului, atât de tandru, încât deodată nu mai am nevoie de nimic, de nimic”<sup>1</sup>. Fervoarea, constantă în prima jumătate a fluxului celor douăzeci și șapte de tomuri, e greu de regăsit în al doilea versant unde autorul nu mai reamintește de anii tinereții sale, ci de o perioadă în care, consacrat fiind, nu mai avea poate acea sensibilitate directă și difuză în fața epocii și în fața oamenilor.

Totuși, o dată cu *Oamenii de bunăvoință*, romanul polifonic scapă în sfârșit din mrejele *Bildungsroman*-ului, „romanului de ucenicie”, al cărui artificiu, puțin cam prea vizibil, consta în a face ca lumea să fie descoperită de ochii unui tânăr intrat la școala vieții. De la *Wilhelm Meister* de Goethe, tranziție între romanul picaresc și romanul-sumă, acest procedeu fusese larg folosit. *Jean-Christophe* și *Muntele vrăjit* îl utilizează. Nu este absent la Balzac (vezi Rastignac din *Moș Goriot*, tinerii din *Iluzii pierdute*); el furnizează trama *Dezrădăcinaților* lui Barrès. Nici Hardy nu-l evită în *Jude neștiutul* și, chiar dacă *Război și Pace* implică o optică mai largă, el rămâne un roman al uceniciei prințului Andrei și a lui Pierre Bezuhov. *Familia Thibault* este construit în mod vizibil pe același principiu, iar lumea pariziană a lui Duhamel se dezvăluie o dată cu formarea lui Laurent Pasquier. Ca și *Gil Blas*, marele roman naturalist sau simfonic se simțea încă obligat să apeleze la această „utilitate”: „martorul”, care face legătura între episoade, exprimă mai mult sau mai puțin conștiința naratorului și îi oferă cititorului plăcerea de a se identifica cu el. Singura diferență între *Gil Blas* de-o parte, și *Wilhelm Meister* sau *Hans Castorp* al lui Thomas Mann de alta, stătea în faptul că martorul încetase a mai fi un personaj incolor, pentru a deveni o conștiință în evoluție și formare. Tocmai această conștiință o suprimă Jules Romain, înlocuind-o cu un fel de *aură* poetică colectivă, foarte personală de fapt: sentimentul vieții multiple, sensibilitatea pentru atmosferă, pentru grupuri, pentru mulțimi. Eroul o dată predat la magazia cu accesorii, realitatea socială se iveauște în dezordinea și complexitatea ei.

Dar, ceea ce romanul picaresc prezenta pe episoade de-a lungul unor aventuri succesive, asemeni mătăniilor dintr-un șirag, Jules Romain juxtapune și amestecă, întrerupând istoria lui Quinette, legătorul de cărți, prin odiseea câinelui Macaire, și intercalând un capitol consacrat micului Louis Bastide care-și rostogolește cercul pe străzile din Montmartre.

Prin aceste mijloace – simultaneitate, prezentare în secțiuni – el cuprindea mai îndeaproape realitatea trăită (și în realitate se întâmplă să nu primim noutăți de la cutare persoană decât după o întrerupere de trei sau patru ani, ori de trei sau patru tomuri) și, refuzând comoditatea de a supune fresca unei intrigi dinainte făcute, putea într-adevăr regăsi „o întreagă patetică a dispersării, a dispariției, în care viața abundă, dar pe care cărțile o refuză aproape totdeauna, preocupate cum sunt, în numele vechilor reguli, să înceapă și să sfârșească jocul cu aceleași atuuri”<sup>2</sup>. Lumea romanescă e prea adesea o lume închisă, în care șase personaje sunt antrenate într-un joc care nu va înceta decât atunci când între ele se vor fi epuizat toate combinațiile posibile – acesta este principiul tragediei noastre clasice. Alegând numeroase personaje care nu se cunosc și nu se întâlnesc, dar trăiesc în același timp, și de la care ne parvin alternativ știri, Jules Romain creează impresia unei lumi deschise.

Deși lipsită de excесе, această tehnică nu era mai puțin nouă, iar cochetăria autorului nu e deplasată atunci când își revendică anterioritatea față de marea trilogie a lui Dos Passos unde acest procedeu avea să consacre fresca vieții colective.

\*\*\*

Romanul polifonic este orientat, în Franța, de o polaritate particulară: Parisul. În pofida excursiilor în provincie, lumea balzaciană asculta și ea de un magnetism parizian, iar un roman de moravuri provinciale, ca *Eugénie Grandet*, de pildă, are nevoie de vărul venit de la Paris. *Mizerabilii* începe în provincie, dar monstrul – Parisul – cu revoluțiile lui de suprafață, lumea lui decăzută, și chiar corupția lui profundă, constituie o invincibilă și definitivă atracție. Zola cedează și el aceleiași atracții. Ca și *Notre-*

<sup>1</sup> Jules Romain: *firo de Paris*, Flammarion. 1932, p. 149.

<sup>2</sup> Jules Romain: *Le 6 octobre*, p. XIX.

*Dame de Paris*, *Oamenii de bunăvoință* începe și se termină cu „Parisul văzut din zborul păsării”. *Familia Thibault*, *Salavin*, și *Cronica familiei Pasquier* nici nu încearcă să ascundă că sunt, ca întreaga literatură franceză de altfel, opera burghezilor din Paris... Există, desigur, cicluri romanești provinciale, de pildă, *Podurile înalte* de Jacques de Lacretelle ori *Familia Desmichel* de Thyde Monnier; dar, fără să facem jocuri de cuvinte, ele nu izbutesc să devină opere „capitale”. *Familia Buddenbrook* era hamburgheză, *Familia Malavoglia* – siciliană.

Peste romanul postrealist propriu-zis, roman psihologic sau de moravuri, s-a instalat în Europa și America, la începutul secolului al XX-lea, „romanul-frescă”. Prin intermediul aventurii unui individ, unei familii, unui clan, el vrea să surprindă *un moment istoric al unei societăți*. Și mai vrea, ca și romanul istoric ori cel rustic, să redea culoarea exactă a unei epoci și a unui mediu.

Pe istoria unei familii burgheze, John Galsworthy a construit *Forsyte Saga* (1906–1928) ca un monument cu temelii puternice și cu numeroase etaje, masiv, supraîncărcat, minuțios lucrat, acoperit cu reliefuri în stuc. Încă din primul volum (*Proprietarul*), stâlpii acestei societăți sunt prezentați într-o reuniune de familie la care asistă vreo zece patriarhi. Desfășurându-se într-o pictură precisă, din care intențiile sociale nu lipsesc, ciclul folosește drept armătură exactitatea unui adevărat studiu genealogic, fiecare ramură dând naștere unei intrigi ori unui noian de amintiri. Și, de pe temelia memoriilor familiale, se urmărește destinul perechilor tinere de-a lungul evenimentelor contemporane; primul volum apărea în 1906, al treilea ne înfățișează familia Forsyte după războiul din 1914–1918. Această sumă elaborată cu răbdare constituie o lume densă, zugrăvită prin anumite procedee de „adâncime” apropiate cronicii proustiene. După ce am citit *Forsyte Saga*, cunoaștem îndeajuns personajele și istoria familiei – ca un „lucru în sine”, ca o realitate istorică – pentru ca volumele „apendice” să nu capete caracterul notelor erudite și istorice: „Războiul din Crimeea și căsătoria lui Septimus Small cu domnișoara Juley Forsyte, evenimente care au umplut o parte a anului 1855, au rămas asociate amintirii unui picnic pe apă, organizat în cinstea maiorului Small, fratele mai tânăr al lui Septimus, care fusese rănit la picior. Arhitectura îl apropiase pe Septimus de familia Forsyte; acest tânăr asociat al casei Drewbridge, Small și Keyman, se specializase în stilul gotic familiar care, în această epocă, cucerea insulele britanice. Dar Roger Forsyte, administrator de imobile...” Vedem cărui univers spiritual și imaginativ îi aparține fresca aceasta cu multiplele ei detalii: acelei lumi a istoriei familiale, a precizărilor de felul: „în acel an, pe când...”, pe care le repetă adesea persoanele vârstnice cu memorie inepuizabilă, aducându-și aminte de cele mai mici amănunte privitoare la rude, prieteni, relații, mergând până în cele mai depărtate adâncuri ale biografiei lor și chiar a strămoșilor lor.

Atunci când scapă de această minuție chițibușară, împletită de altfel cu intenții sociale, fresca pur romanească reține atenția prin istoria patetică și pitorească a unei familii, cu episoade variate și dramatice, având totuși aerul unei zugrăviri psihologice. *Jalna* canadienei Mazo De La Roche constituie un fel de cronică interminabilă și tonică în care familia Whiteoak, timp de o jumătate de secol, înveselește, prin aventurile pionieratului și ale „proprietarilor”, inima familiilor mic-burgheze din lumea întreagă care au avut mai puțină îndrăzneală dar tot atâtea istorii de familie. *Cronica familiei Whiteoak*, amestec de conformism și de prudentă îndrăzneală romanească, – bunica neclintită la datorie, cucerirea Ontario-ului, toată savoarea unui vechi domeniu, luptele dictate de interese familiale, peripețiile nepoților, aventurile unchilor care duc o viață dezordonată – a devenit între 1935 și 1962 hrana epică de toate zilele a unei întregi lumi mărunte de amatoare de romane convenabile și îndrăznețe... Marea frescă se transformă în foileton de familie...

\*\*\*

Romanul-frescă are însă adesea o semnificație de actualitate. El vădește acea tendință spre pitoresc care, în Franța, rămîne folclorică (roman rural zugrăvind un mediu închistat) și, în același timp, intenția de a studia o problemă istorică și socială într-o lume în mișcare. *Martin cel roșu* al lui Martin Andersen Nexø are drept obiect viața micilor orașe daneze, dar și luptele lor sociale. *Țara fâgăduinței* de Henrik Pontoppidan confruntă viața orașelor daneze cu aceea a satelor. *Papa verde* de Miguel Angel Asturias descrie viața pe plantațiile de trestie de zahăr din Guatemala, prin mijlocirea luptei de clasă. *Melcul* lui Gabriel Casaccia revelează un Paraguay pitoresc și, în același timp, instabilitatea socială văzută prin ochii unui metis, diplomat universitar, ginere ai unui ministru... În *Plângi, țară iubită*, Alan Paton descrie Africa de Sud și, de asemenea, segregatia, teroarea, omorurile...

Reînnoind, la începutul secolului al XX-lea, zugrăvirea naturalistă, romanul-frescă, roman cu intenții sociale, constituie în același timp un roman exotic și o expresie a realismului social, într-o dublă

intenție: documentară și de luptă istorică. În țările cele mai evolute ale Europei occidentale, el nu-și găsește obiectul: problemele sociale, în loc să constituie o dramă și un scandal, sunt lăsate pe seama organismelor reprezentative; folclorul local este stins, viața – mai mult sau mai puțin uniformizată, populațiile izolate sunt supuse și ele normei.

Dar în munții Perului, la trei mii de metri altitudine, comunități indiene continuă să trăiască într-un mod primitiv, pe pământuri exploatate de colectivitate. Aceste domenii pot fi jinduite de marii proprietari albi sau metiși care, primind un oarecare sprijin politic, nu pregetă să și le însușească, trecându-le sub regimul proprietății individuale. Cinci sute de indieni trăiesc o dramă; Peru trăiește o etapă a evoluției lui sociale și economice. Acesta este, de pildă, subiectul din *Necuprinsă-i lumea și vrăjmașă* de Ciro Alegria.

\* \* \*

Noul suflu epic, uneori spontan, alteori canalizat, al revoluției și al construcției sovietice se exprimă în forma literară a frescei realiste căreia îi adaugă un interes dramatic reînnoit.

Există, în primul rând, epopeea de luptă, umană – în maniera lui Zola – și lirică în *Torentul de foc* al lui Serafimovici ori în povestirile lui Ivanov, păstrând încă o alură romantică în *Ceapaev* de Furmanov, patetică și vibrantă în *înfrângerea* de Fadeev. *Cimentul* de Gladkov este istoria patetică și clară a unui cuplu în timpul războiului și apoi în timpul reconstrucției.

Apoi, scriitorii societății proletare orientează romanul-frescă sovietic către un subiect precis, ca enunțul unei probleme. Marele roman al lui Serghei Semionov, *Natalia Tarpova*, apărut în 1927, studiază sistematic și în mod experimental, cum ar fi spus Zola, o serie de chestiuni delicate: locul și sensul reacțiilor sentimentale ale „femeii noi”, active, militante, încărcate de responsabilități în cadrul uzinei. „Chiar dacă Tarpova e convinsă acum că «dragostea» este un sentiment ce nu trebuie nici zeflemisit, nici persiflat, nu îndrăznește s-o spună și altora și, când se află printre ei, încearcă mereu senzația că poartă în ea ceva de o incomparabilă puritate și se teme în fiecare clipă ca această puritate să nu fie murdărită. Tuturor întrebărilor zeflemiste le răspunde că nu e vorba de virtuți burgheze, ci că pur și simplu nu-și mai vede capul de treburi: noul organizator știuse să-i antreneze pe toți în elanul său.”

Inspirația realistă și socială a romanului sovietic se străduiește să nu negligeze problemele individului în cadrul vieții colective. Ea are chiar nevoie, cel mai adesea, de aceste probleme, folosite ca *pretext* dramatic și ca intrigă anecdotică pentru a reține atenția asupra zugrăvirii ansamblului social. Este, la urma urmelor, procedeul întrebuițat în Franța de romanul rural ori regionalist.

Dar aici contează, în primul rând, fresca în acțiune, foiala organizată a oamenilor: colhozurile în *Pământ destelenit* (1932–1934) de Mihail Șolohov, constructorii unui baraj în *Energie* de Gladkov, planul cincinal în *Timp, înainte!* (1934) de Valentin Kataev: „Noi refuzăm să admirăm acea artă capitalistă care se delectează zugrăvind lumea izolată a sentimentelor și a destinelor individuale; noi avem nevoie de pânze ample, consacrate mișcărilor sociale în care omul nu e decât o parte din ansamblu și nu slujește decât pentru ilustrarea legii dialectice a dezvoltării economice.”<sup>1</sup>

Ordonată de o viziune metodică a istoriei, fresca sovietică este, în felul acesta, perfect omogenă. Cunoscându-și și delimitându-și dinainte intențiile, romancierul este cu atât mai liber de a se consacra dozării abile a celor două elemente artistice, elementul dramatic și elementul pitoresc, acordând adesea un loc important celui din urmă. Folosind un ton de cronică ce-l amintește vădit pe Tolstoi, *Donul liniștit* de Mihail Șolohov este epopeea familială și istorică a cazacilor de pe Don, jumătate păstori, jumătate soldați, din 1912 până în 1922: stepa și viața ei cotidiană, certurile satului, disputele familiale, anotimpurile și zilele, farmecul, rățăcirile și brutalitățile dragostei. În simplitatea povestirii, simțim freacă cotidiană a existenței colective, viața așa cum este ea, simțită direct, văzută cu ochii, auzită cu urechile, ca în această plecare la nuntă:

„– Mă, Grișka, fii mai țănoș! Ține capul cocoșește! De ce te-ai încruntat?

Lângă briști, înghesuiala și zarva creșteau.

– Dar unde-i vornicelul? E vreme să plecăm.

– Cumetre!

– Ce-i?

– Cumetre, matale mergi cu cealaltă trăsură... Auzi?...

Peho, după ce-i împărtăși ceva în șoaptă lui Pantelei Prokofievici, care venea șchiopătând, porunci:

– Urcați-vă! în brișcă mea să ia loc mirele și încă cinci. Anikei, tu ai să fii surugiul!

<sup>1</sup> Citat de Marc Slonim și Georse Reavey: *La littérature soviétique*, p. 25, Gallimard, 1935.

Se așezară. Ilinișna, solemnă și roșie la față, deschise poarta. Cele patru briști porniră în goană, luându-se la întrecere pe ulița satului."<sup>2</sup>

În afară de patru inutile notații de culoare și două adjective „solemnă și roșie”, nici un cuvânt literar în acest text. Totul este imediat accesibil, nu există subînțelesuri artistice. Cu greutate găsim uneori notații mai rafinate: „Toate obiectele din jur erau clare și exagerat de reale, așa cum ne apar după o noapte albă”. Șolohov nu ignoră deci impresionismul, dar îl sfidează și îl folosește cu parcimonie, preferind evocarea simplă, directă, totdeauna la același nivel. Arta sa rezidă în faptul că stilul „literar” și stilul „popular” par a se confunda. În acest sens, intenția scriitorului comunist se întâlnește cu o caracteristică pur rusească: în Rusia, cu excepția unor căutări ale prozatorilor secolului al XIX-lea aflați sub influența franceză, stilul literar savant nu a prevalat niciodată asupra expresiei directe și populare.

De aceea, în fresce ca *Donul liniștit*, viața familială și pitorescul cotidian se exprimă fără pedantism, cu simplitate. Dincolo de pitoresc și de jocurile încâlcite ale destinelor individuale, transpare treptat drama istorică colectivă: războiul din 1914, apoi revoluția din 1917, rolul istoric precis al Republicii de pe Don încercată de uneltirile contrarevoluționare, în sfârșit construirea unei noi ordini. Toate acestea trăite de câteva personaje-martori și de eroul ciclului, Gregori Melehov, reprezentând conștiința-cobai, individul în care se reflectă problemele epocii.

„Era zdrobit de oboseala adunată în război. Ar fi dorit să întoarcă spatele acestei lumi dușmănoase, de neînțeles, clocotind de ură. Totul îi apărea încurcat, contradictoriu. Cum să găsești calea cea bună? Pământul mlăștinos îi aluneca sub picioare, cărarea se bifurca; în ce parte s-o iei? Roșii îl atrăgeau, mergea cu ei... Apoi îl cuprindea îndoiala, își simțea inima înghețată.”

Aci, fresca e făcută, ca și în *Război și Pace*, dintr-un tumult uman, în spatele căruia simțim mersul istoriei, mila exercitându-se totuși față de fiecare individ în parte. Amplă evocare a fluxului vieții.

„Viața țâșnind din maluri se pierde în nesfârșite brațe. E greu să prevezi care din ele va urma cursul cel rău și trădător.”

Neîncetat îmbogățite cu noi conținuturi, romanul-frescă și romanul polifonic, întemeiate pe realism, dar inspirate de o intenție epică, fie ea poetică ori socială, desăvârșesc vocația romanului așa cum a definit-o și a modelat-o secolul al XIX-lea. Vocație inepuizabilă, cum inepuizabile sunt bucuria și tristețea oamenilor. Și totuși, în secolul al XX-lea se va ivi, fără să triumfe însă, o altă formă a artei românești.

---

<sup>2</sup> Mihail Șolohov: *Donul liniștit*, Cartea întâi, traducere de Cezar Petrescu și Andrei Ivanovski, Editura pentru Literatură Universală, 1963. ediția a V-a, p. 105.



## FORȚELE DE OPOZIȚIE

### *VI Forțele de opoziție*

*Evoluția romanului tradițional și convențiile sale romanești. – Apariția romanului heterodox: romanul împotriva povestirii. – Noi forme de analiză. – Abdicarea demiurgului. – Descoperirea straturilor realității. – O artă relativistă. – Coexistența celor două forme de roman.*

Până în primul pătrar al secolului al XX-lea, genul romanesc se dezvoltase într-un mod coerent și continuu. Se îmbogățea progresiv și făcea descoperiri, urmând întotdeauna aceeași linie de creștere.

Desigur, autoritatea marilor romancieri tradiționali din 1925, a unui Duhamel, de pildă, este foarte departe de bâlbâielile romanului din epoca barocă... Dar nici într-un bărbat de patruzeci și cinci de ani nu am recunoaște sugarul ori băiatul de odinioară; totuși, chiar dacă i se schimbă culoarea părului, caracterul, chiar dacă i se dezvoltă aptitudini care nasc alte gusturi și chiar dacă i se impun noi cunoștințe, insul care se dezvoltă e *același*, cu personalitatea și postulatele personalității lui...

Dacă parcurgi rapid istoria genului romanesc din epoca prețiozității până în secolul al XX-lea, ai aceeași impresie: în secolul al XVII-lea, un copil de familie bună, care-și împarte timpul între obligații și salon: monden și vulgar, ca romanul baroc ori burlesc. Paj, apoi, pe lângă o principesă (de Clèves), învață să se poarte politicos cu oamenii și să-i studieze. Un lacheu, Rousseau, îl atrage pe căile complicate ale inimii. După douăzeci de ani, muncește – și învață enorm – ca stagiar la un bancher neautorizat (Balzac), ca „negru”; la un foiletonist (Eugène Sue), ca asistent la un medic de dispensar (Zola); este epoca uceniciei sociale, ea permite romanului să capete „titlu de îmburghezire: se joacă de-a falsa mondenitate cu Bourget, de-a politica cu Zola și Barrés și, după ce a făcut „carieră”, își ia în primire „postul”; administrarea literară a observațiilor psihologice și sociale. La vârsta maturității, după 1947, tot conducând cu fermitate subsecretariatul de stat care i-a fost încredințat, își dă seama că îmbătrânește și că în intimitate afectează un stil ștrengăresc și „tânăr” în locul stilului măsurat pe care îl adoptase pentru a reuși.

Pentru a explica anumite aspecte creatoare ale secolului al XX-lea e necesar ea alături de acest personaj cu carieră strălucitoare, neterminată de altfel, să ne imaginăm un altul... Un văr ori nepot mult mai tânăr<sup>1</sup>, care a urmărit ascensiunea rudei mai vârstnice, a admirat dezvoltarea armonioasă a acestei vieți, dar care nu e de acord cu principiul, cu punctul ei de pornire.

E vorba, așadar, de un *alt roman*, care, o dată cu Kafka, Proust, Musil, Joyce, pune în discuție definiția și intenția „romanului” stabilite de „romanul mai vârstnic”. Natura și ambițiile lui sunt diferite.

\*\*\*

Romanul de la 1900 era rezultatul acelei aventuri a umanității care începuse către 1492. S-a căutat în el, în același timp, o *idee generală despre natura umană și un studiu asupra variațiilor sale* în diferite climate psihice ori sociale. Aceste studii *analitice și pitorești* sunt condamnate la maximă verosimilitate: viziunea comună, viziunea omului de lume. *Nu are importanță că în romanul tradițional personajele ori evenimentele sunt excentrice, misterioase, neconformiste: atât autorul cit și cititorul sunt spirite cumpănite, mediocre, ponderate.*

Experiență imediat comunicabilă, de la bunul-simț al autorului la al cititorului, *experiență lipsită de mister, atrăgătoare prin arta povestirii*, acesta este romanul tradițional. El domnește într-o lume redusă la scara observației comune, așa cum o fizică domnește la scara celor cinci simțuri ale omului. „Realitatea” se limitează la ceea ce poate fi imediat observat, văzut cu ochiul liber, fără căutări, fără instrumente. Există o singură realitate, aceeași pentru toți, și romanul descrie această realitate.

Analizând psihologia soției unui notar (*Medicul doamnelor din Néans* de Boylesve), problemele ascensiunii sociale (*Discipolul* de Paul Bourget) ori viața unui meșteșugar (*Moș Perdrix* de Charles-Louis Philippe), romancierul își închipuie, cu bună-credință, că „zugrăvește realitatea”. Dar *viziunea* sa nu e cea a unui om care trăiește, pur și simplu; a amatorului de probleme, a observatorului, a profesorului. Tot ce narează el este falsificat: nu realitate, ci un studiu asupra realității, studiu cam pedant și bine adus din

<sup>1</sup> Văd în el copilul din flori și poate incestuos al Poeziei, soră mai vârstnică a Romanului.

condei, de altfel.

Căci realitatea trăită nu oferă numai momente *semnificative*. Pe acestea le oferă cu mare economie și se întâmplă să le recunoaștem abia după ce au trecut. Mai degrabă decât dintr-o serie de episoade legate într-o dramă psihologică ori socială condusă și interpretată de autor, ea e alcătuită dintr-o suită de evenimente *incongruente*. Aldous Huxley evocă, de pildă, cazul unui îndrăgostit care, așteptând-o într-un salon pe femeia iubită, este apucat brusc de o nevoie firească ce-i răscolește viscerele... Exemplul este voit comic, atroce și de prost-gust. Prezintă în schimb avantajul de a pune problema în mod deschis. Huxley „denunță profunda lipsă de veracitate din literatura de imaginație (...) În viață, o tabacheră goală poate pricinui mai multe frământări decât absența amantului; în cărți – niciodată.”<sup>1</sup>

\*\*\*

Romanului tradițional, artificial „pus în scenă” de un romancier atotștiutor, cuviincios, gata să se mândrească în fața cititorului, povestirii acesteia *magistrale* i se va opune, fără a predomina totuși, un alt roman, a cărui optică e diferită: *romanul care nu mai este o lecție completă, ci o enigmă*; cel pe care nu-l așteptam, care nu constituie urmarea firească a cărții bine făcute, bogată în observații ascuțite și în certitudini. S-a petrecut o ruptură în istoria romanului, dar, din fericire, a existat o unanimă și tacită înțelegere ca ea să rămână invizibilă; tocmai la această ruptură ne vom opri, pentru a o elucida.

Un roman de Flaubert ori de Zola era *povestit*. *Condiția umană este trăită*: nu știm nimic în plus față de ceea ce văd, simt și gândesc eroii lui Malraux, iar autorul nu intervine pentru a-i comenta. O carte de Paul Bourget avea o intrigă semnificativă și unitară; în *Falsificatorii de bani* de Gide nu știm unde va duce desfășurarea evenimentelor, iar autorul precizează că nici el nu știa atunci când scria... Evenimentele se succedau în ordinea unei expunerii clare în *Bel-Ami* de Maupassant; în *Ulise* de James Joyce ori în *Planétarium* de Nathalie Sarraute ele țâșnesc în dezordinea, confuzia și complexitatea proprii conștiinței eroului.

În secolul al XX-lea romanul vrea deci să exprime o experiență ce nu va fi *povestită*, ce nu va trece prin laminorul *povestirii*. Căci, în „povestire”, *totul e explicat dinainte*: povestirea presupune existența unui „povestitor” care cunoaște sfârșitul istoriei, care are o părere despre ea, care o povestește în funcție de tot ceea ce știe. Balzac, de pildă, studiază scrupulele lui Rastignac știind – și lăsându-ne pe noi să ghicim – că Rastignac va sfârși în pielea unui cinic... În felul acesta, povestitorul falsifică experiența, deoarece *știe de la început unde va duce ea*. El orânduiește și explică evenimentele în funcție de rezultatul, *cunoscut dinainte*, pe care ele îl vor produce. Ne invită să ne identificăm unui Rastignac plin de scrupule morale; dar el descrie aceste scrupule *pentru a arăta* că vor dispărea. Or, atunci când Rastignac le încerca, el nu știa că le va pierde: portretul lui Rastignac e deformat. Acum însă nu mai vrem ca romanul să fie falsificat de grija de a povesti și de a construi o „istorie” mai mult sau mai puțin după modelele dramei: „Dar în romanele voastre (...) întâmplarea nu joacă nici un rol, iar dacă există ceva din ea, devine îndată soartă, fatalitate; de când lumea, voi, scriitorii, sacrificați adevărul în favoarea regulilor dramatice”<sup>2</sup>. Și e foarte adevărat că romanul bine făcut își împrumutase artificii de la tragedia defunctă: o istorie construită admirabil, personaje coerente și, mai ales, făcute pentru a se potrivi intrigii respective. În concluzie, o *mașinărie* romanească mai degrabă decât ca evocare a realității; viață reconstituită și reorânduită după zece ani, adică exact ceea ce în alt domeniu se numește o biografie „romanțată”, cu alte cuvinte, falsificată pentru a răspunde unei anumite rutine a imaginației și a sensibilității.

Intenția noilor creații romanești e vădită: surprinderea faptului uman în afara artificiei povestirii. Nemaifiind *interpretat dinainte*, faptul uman își păstrează întregul mister, așa cum se întâmplă în forma populară a „noului roman”, în romanul polițist.

Datorită acestei fluidități psihologice, inspirată de ambiguitatea sentimentelor trăite în mod real și opusă preciziei tradiționalei „analize psihologice” a personajelor „bine construite”, romanul scapă *convenției* tragice și romanești. El nu mai prezintă omul ca pe un obiect de studiu, căruia va trebui până la urmă să-i găsească o explicație convingătoare, ci ca pe o rețea de indeterminări pe care arta își poate, de altfel, executa în voie variațiuni: „Personajele, așa cum le concepea vechiul roman (și tot aparatul vechi slujea la punerea lor în valoare), nu mai izbutesc să epuizeze realitatea psihologică actuală. În loc să o reveleze, ca altădată, o escamotează”<sup>3</sup>. Este motivul pentru care „noul roman” vrea să vadă în psihologie mai degrabă un mister decât o dizertație. Romancierul încetează de a se mai găsi în postura de analist

<sup>1</sup> Aldous Huxley: *Eyeless in Gaza*, Londra, 1933.

<sup>2</sup> Friedrich Dürrenmatt: *Făgăduiala*, trad. de Petronela Negoșanu, Editura pentru Literatură Universală, col. Meridiane, 1966, p. 29.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute: *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1965, p. 71.

rațional al *psihicului*; mai degrabă decât o ordine artificială pe care ar fi putut s-o supra-impună, el caută aici bogăția dezordinii, secretului, angoasei, pateticului, „coborând mai adânc în *dispersiunea lumii interioare*”, cum spune Maurice Blanchot comentând *Lupul stepelor* de Hermann Hesse. Studiului puțin cam școlăresc al omului îi urmează „încercarea disperată de a stăpâni lumea pornind de la haos”<sup>1</sup>. În acest «fel încetează artifiiciul care *supunea intrigii personajele*, acestea regăsindu-și sălbateca lor autonomie și fascinație artistică: „Intriga în loc să găsească ființe umane mai mult sau mai puțin supuse cerințelor ei, așa cum se întâmplă în teatru, află unele care sunt enorme, întunecate, refractare și pe trei sferturi ascunse ca un iceberg”<sup>2</sup>. De aceea la Proust, chiar dacă oamenii constituie subiecte de analiză, analiza nu poate constitui un adevăr obiectiv și exhaustiv, ci doar o încercare disperată, infinită, niciodată terminată, de cufundare în această realitate impenetrabilă care este realitatea umană. Analiza proustiană nu e un tablou cu contururi definitive. E o amețelă. Arta lui Proust ne face să înțelegem că niciodată încercarea de a cunoaște un om nu poate lua sfârșit. Pretinsa lui analiză are atracția *maelstrom*-ului: „Majoritatea personajelor rămân enigmatice în esența lor (...) Nu progresăm în cunoașterea Albertinei ori a domnului de Charlus pe măsură ce se desfășoară povestirea; dimpotrivă, s-ar zice că personalitatea lor devine și mai deconcertantă; caleidoscopul se învâртеște și mai totdeauna vin să se adauge noi aparențe, ireconciliabile cu cele pe care le cunoscusem”<sup>3</sup>. Psihologia clasică e transformată în enigmă amețitoare, universul romanesc – într-o lume relativistă și discontinuă.

\*\*\*

Nerval, Dostoievski și, în scrierile lor de geniu, „naturaliștii” presimțiseră acest roman nou. El se va face cunoscut în Franța abia în cursul secolului al XX-lea. Refuzând privilegiul romanului tradițional, în care *romancierul știe tot ce are de spus*, el se definește, dimpotrivă, prin faptul că povestitorul nu înțelege în întregime și nici nu domină în întregime ceea ce povestește.

Aceasta înseamnă a adopta „punctul de vedere al omului” și a renunța la punctul de vedere al creatorului: în loc să *luminezi* de sus și de la distanță conștiința cititorului, extinzând-o, dând la o parte perdelele și jucând pentru el rolul de magician și de *regizor*, te identifice cu ea, rătăcești împreună cu ea prin cenușiul existenței.

Cititorul nu mai încearcă aceeași plăcere pe care i-o furniza romanul tradițional, în care realitatea era gata ordonată, desfășurată pe un singur plan logic, explicat și luminat de romancier; bucuria cititorului consta în a profita de, inteligența romancierului pentru a vedea clar ceea ce viața îi oferea confuz. Romanul heterodox va oferi, dimpotrivă, complexitatea realului ori chiar o imagine simbolică (încă și mai complexă) a acestui real. A interpreta această realitate, a o transforma într-o istorie cursivă, lesne accesibilă, puțin convențională, ar însemna, potrivit noii tendințe a romanului, a o falsifica. Cititorul nu se mai poate deci bucura de o povestire frumoasă și bine făcută; dimpotrivă, el este invitat să *caute* în învâlmășeala ce i se oferă diverse raporturi mai mult sau mai puțin verosimile ori logice; în viață e obligat să facă același efort. Iată-l deci chemat să participe la operă. Epoca noastră e numită de un critic spaniol *era cititorului*: „Progresiva estompăre a autorului determină prin ea însăși apariția cititorului-creator de operă (...) Cititorul s-a convertit în protagonist activ al creației literare. Era noastră a devenit era cititorului”<sup>4</sup>.

Romancierul a încetat să mai fie Asmodeul care ridică acoperișurile caselor. Și atunci mai poate face frescă socială? Nu mai cunoaște dinainte mecanismul societății... Analiză psihologică? Nu mai poate nici să explice, ca un bun profesor, ce se petrece în sufletul celuilalt. Trebuie să se mulțumească să noteze gesturile și faptele acestor necunoscuți care se numesc ceilalți. Asistăm alături de el la fenomenele existenței umane, și el ne învață să asistăm *cu atenție*, fără a încerca să le comentăm sau să le înțelegem...

Dar fiindcă nu și-a ales, pentru a o dezvolta, o anume teză psihologică ori socială, el evocă totalitatea, complexitatea și confuzia realității; în această realitate, el ne învață să descoperim *straturi* diferite. În loc să situeze logica umană *pe un singur plan* (psihologic, social, politic etc.), noul roman, renunțând la această logică, studiază *diversitatea planurilor* prin care se pot face secțiuni în omul primitiv și simplist. Romanul tradițional urmărea omul cu ochiul liber și construia, plecând de la observație, o lume logică; romanul heterodox consideră grosolană această viziune, atât din punct de vedere științific cât și din punct de vedere artistic. El pune omul și existența umană la diferitele scări ale microscopului, 1/100, 1/1.000. 1/1.000.000. Coerența și logica dispar de fiecare dată când se schimbă scara (fizicienii știu

<sup>1</sup> Maurice Blanchot: *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 211.

<sup>2</sup> E. M. Farster, *Aspecte ale romanului*, trad. de Petru Popescu, ELU, 1968.

<sup>3</sup> C-E. Magny: *Histoire du roman français*, Ed. du Seuil, 1950, p. 186.

<sup>4</sup> José Maria Castel et: *La Hora del lector*, Barcelona. Seix Barral, 1957, p. 62.

prea bine acest lucru). Romanul „relativist” (Kafka, Joyce, Robbe-Grillet) ne intrigă și ne derutează de vreo cincizeci de ani încoace pe noi cei obișnuiți cu tradiționalul roman bine făcut și bine construit „la scară umană”. Dar, în sfârșit, dacă a apărut și dacă n-a fost în mod unanim proscris și azvârlit printre ideile dementiale, au existat, desigur, motive temeinice.

Numai o civilizație care se îndoiește de ea însăși și care își află forța în această îndoială (îndoială datorită căreia a descoperit legea gravitației, electricitatea și atomul), putea să imagineze o evocare a vieții umane unde viața umană e dată ca un fapt illogic.

Nu efortul de *unificare* și de *logică* a îngăduit lumii civilizate să rămână, în secolul al XX-lea, la fel de eminentă cum fusese în secolul precedent. Dimpotrivă, un mai mare efort spre *antilogic* (geometrie neeuclidiană, relativitate) și spre *dispersiune* (specializare, părăsirea unității de vederi în știință) este cel care i-a conservat hegemonia intelectuală... În domeniul științelor sau al filozofiei (trecerea de la „marile sisteme” la fenomenologie), Occidentul a realizat turul de forță de a supraviețui convertindu-se și trecând de la „bun-simț” și de la „rațiunea universală” la *explorarea lumilor inumane*, fie că e vorba de atom – în știință, ori de inconștient, de „trăit”, de imediat, de necunoscut – în poezie sau în roman.

\*\*\*

Opoziția dintre romanul tradițional și romanul nou nu se poate reduce la simpla opoziție între două generații, nici la aceea dintre tradiționaliști și snobi. Părinți și copii au confruntat plictisiți pe Anatole France cu André Gide, pe Georges Duhamel cu André Malraux, pe Roger Peyrefitte cu Michel Butor... Omul cumsecade și snobul i-au pus în balanță pe Marcel Prévost și pe Marcel Proust, pe Mazo De La Roche și pe James Joyce, pe Philippe Hériat și pe Nathalie Sarraute. S-au succedat deci cel puțin *trei generații* de când romanului care exploatează și continuă în mod magistral arta romanescă seculară *i se opune un gen literar ale cărui intenții sunt diferite*.

Confruntarea nu a luat niciodată înfățișarea unei revoluții literare. Artă tradițională a povestirii continua să fie apreciată. Inspirația heterodoxă scandalizează la început, stârnind totuși interesul publicului și în cele din urmă e acceptată de masa cititorilor cultivați. Proust nu mai scandalizează pe nimeni, Joyce găsește cititori pasionați sau indiferenți.

Cele două tendințe coexistă în omul modern. El nu a renunțat să se considere moștenitorul unei civilizații raționale și omogene, care se situează între secolul al XVI-lea și secolul al XX-lea, de la Scarron la Bourget via Balzac; aici își regăsește el formația „clasică” (e inutil să mai spunem că secțiunile „moderne” de învățământ sunt și mai „clasice” din acest punct de vedere), obiceiurile, formele de gândire. Este deci de neconceput ca romanul tradițional, dominat de logică, răspunzând nevoii de a „înțelege”, de a analiza, de a rezuma cele înțelese, să fie în întregime înlocuit de o nouă tehnică.

Totuși, omul contemporan simte – în mod confuz sau precis – că în toate domeniile – cosmologic, fizic, social și, de asemenea, în infinitul domeniu al experienței trăite ori visate – realitatea este *infinit mai complexă* decât credea civilizația noastră umanistă. El găsește atunci un răspuns neliniștii sale în încercările romanești care prezintă realitatea, viața ori visul, nu ca pe o colecție de fapte ce se pot inventaria și analiza, ci ca pe un ansamblu de experiențe simbolice supuse examinării, „aprofundării”, contemplării, fără ca inteligibilitatea lor să fie totală, fără ca ele să închege o povestire completă, echilibrată, liniștitoare, care explică tot și este de sine stătătoare.

## VII Romanul „ironic”

*Revoluția simbolistă: patetism, lirism și estetism.* – Marcel Schwob și Maurice Barrès: Cartea Monellei și Grădina Bérénice, gustul pentru ironie și pentru secret. – Ironia lui André Gide: Paludes. – Unamuno și nivola. – Valéry Larbaud și Fermina Marquez. – Influența poemului în proză.

*De la simbolism la suprarealism. Surpriza și incongruența, Apollinaire.* – André Breton și Nadja; Cocteau, Aragon, Queneau. – Romanul, creație pură. – Lumea platoniciană a lui Giraudoux. – Arta e un „parti pris”. – Giraudoux și viziunea cosmică. – Evaziunea totală. – Forța ironiei și modificarea structurilor romanești.

Pentru prima oară de la apariția sa, romanul va fi creat ca o reacție împotriva propriilor sale procedee și obiceiuri. Istoric vorbind, această reacție se manifestă încă din 1880 și se prezintă la origine drept o consecință, până acum insuficient studiată, a revoluției simboliste.

Epoca simbolistă se dezinteresează de „roman”. Povestirile bine făcute nu mai conving. Sunt pedante și nu spun absolut nimic despre ceea ce este esențial. Mai multă încredere inspiră poezia fiindcă, deși evanescentă – într-adevăr, această epocă nu a dat nici o capodoperă poetică – poezia evoluează între diferitele adâncimi ale realității, sugerează totdeauna ceea ce nu se poate spune, fără a avea pretenția să „explice”, cum face romanul, tot ce se petrece...

Romanul devenise atât de greoi, cu descrierile, analizele și adjectivele lui! Nici Moréas, nici Mallarmé, nici Laforgue nu se pot adapta stilului „informativ” și pedant – și tot acum, în 1894, se naște repulsia lui Valéry, exprimată în 1925, pentru celebra frază: „Marchiza ieși la ora cinci”. Nevoia de a evita stilul-clișeu, fie și printr-o frază ștregărească, marchează proza acestei epoci. O întâlnim în fraza insidioasă cu iz de lichelism a prozei lui Verlaine, apoi în sintaxa lui Mallarmé. A devenit imposibil, în epoca lui *Pelléas*, să te exprimi ca un profesor de sociologie... Și Giraudoux, autenticul romancier simbolist, se născuse în această epocă...

Desigur, există Bourget și Abel Hermant care sunt mult mai citați decât Gide. Dar există și ceilalți, Mallarmé, Valéry, Claudel, necunoscuți în afara biseriței lor, care nu vor scrie niciodată romane, dar a căror influență se va exercita mai târziu în detrimentul laboriosului roman narativ.

Servituțile povestirii sunt abandonate, pentru a se păstra intacte misterul și pateticul existenței. O dată cu Jammes, Marcel Schwob, Jarry, poemul în proză se insinuează în roman; Proust intenționează să scrie cronici care să nu fie povestiri iscusite: *Jean Santeuil*. De altfel, *Marius epicurianul* de Walter Pater manifestă aceeași indiferență față de povestirea bine istorisită, tot așa și *Portretul lui Dorian Gray* de Wilde. Henry James era de părere că e mai bine să stăruie asupra nuanțelor decât să te preocupi de urmărirea firului precis al povestirii. Și nu era de fel necesară influența simbolistă, nici estetismul oxfordian, pentru a i se cere romanului să exprime emoția ori neliniștea fără a le transforma într-o prea precisă afabulație: *Un om liber* (1889) nu datorează nimic artei tradiționale de a povesti.

Sfârșitul secolului al XIX-lea e, așadar, perioada în care trebuie să căutăm originea tuturor elementelor ce vor răsturna „tehnica” și „punctul de vedere” al romanului. Majoritatea „revoluțiilor” romanești ale secolului al XX-lea reprezintă amplificarea sistematică – favorizată mai întâi de snobi, apoi de marele public – a anumitor intenții și necesități care trebuie datate în perioada 1870–1900.

Oare nu în acea perioadă, paralel cu „naturalismul”, ale cărei intenții erau evidente, se naște, sub numele de estetism sau chiar de decadentism, grija de a acorda, în viața emotivă, patetică și intelectuală ce constituie materia romanească, mai multă atenție *nuanței* decât esențialului? Cuvântul *Artă*, cu majuscule, va servi între 1870 și 1900 drept garanție și drept drapel acestui efort spre adevărul difuz. Studiile artistice sunt cele care inspiră noua viață romanească împotriva filozofiei și sociologiei. Când Walter Pater scrie, în 1885, *Marius epicurianul*, o face după ce studiasse, în eseurile sale, Renașterea, Grecia și platonismul. Iar Barrès scrie *Un om liber* după ce meditase – în felul său – asupra unor numeroase opere de pictură. Proust începe *Jean Santeuil* ca discipol al lui Ruskin.

Să nu zămbim deci când, de la Baudelaire la Jacques Rivière, vom întâlni acest termen puțin cam ridicol: *Arta*. E prea bogat și prea încărcat de sensuri, în acea epocă de răscruce, pentru a avea un sens bine definit. Dar, cu toată impreciziunea lui, spune clar ceea ce voia să spună despre originile romanului modern: voința lirică și răbdătoare de a face ca misterul realului să devină emoționant, fără a-i impune vreodată rețetele și convențiile povestirii... În același moment Debussy frângea linia melodică și logică a desfășurării muzicale, Picasso sfărâma optica de proiecție a tabloului.

O dată cu simbolismul, romanul scapă de motivări, descrieri, studii sociale și psihologice. Faptele omenești apar fără a fi cu grijă explicate dinainte. Ele vibrează ușor în fața cititorului, îi scapă și îl obsedează... La Marcel Schwob, trece o fată... La André Gide, viața freamătă, devenind obiectul ironiei, fără a fi descrisă în amănunt.

Deși contemporană cu *Ducesa albastră*, *Cartea Monellei* de Marcel Schwob nu are intrigă. Lipsește povestirea, lipsesc scenele dramatice între personaje abil construite pentru a se opune și a suferi. Marcel Schwob a întâlnit într-o zi o fată, o prostituată plină de puritate, Monelle. Nu ne explică de unde s-a ivit ea, de unde vine el: „Monelle mă găsește pe câmp unde rătăceam și mă ia de mână: «Nu te speria, spune ea, sunt eu și nu sunt eu. Mă vei regăsi și apoi mă vei pierde iarăși...»”<sup>1</sup>.

Ce introducere abruptă! Prima frază reamintește prin racursiu mai degrabă de *Divina Comedie* decât de începutul unui roman de Paul Bourget.

În carte nu se întâmplă nimic. Monelle vorbește. Sunt evocate tovarășele ei, celelalte fete, Voluptuoasa, Sălbateca, Dezamăgita, Perversa... Apoi, viața Monellei rezumată în două pagini, fără nici o precizare, fără psihologie ori considerații sociale, fără *regie*, și câteva din cuvintele ei:

„Monelle mai spuse: «Îți voi vorbi despre viață și moarte. Clipele seamănă cu niște condeie jumătate albe, jumătate negre; să nu-ți construiești viața desenând numai cu jumătățile albe. Vei găsi îndată desenele făcute cu jumătățile negre.

(...) să nu spui: trăiesc acum, voi muri mâine.

Să nu împărți realitatea între viață și moarte. Spune: acum trăiesc și mor.

Epuizează în fiecare clipă totalitatea pozitivă și negativă a lucrurilor»”<sup>2</sup>.

Nu e un „roman”. Nu se întâmplă nimic, nu se „povestește” nimic. Nimic nu e „observat”. Marcel Schwob nu vrea să inventeze o istorie, să o „regizeze” pe Monelle. O evocă fără a o caracteriza printr-o *anecdotală*, exact în aceeași tonalitate în care Maurice Barrés o evocă pe Petite-Secousse, în *Grădina Bérénicei*. Aci, ca și în *Cartea Monellei*, nu există nici o aventură: la Arles, povestitorul o regăsește pe fetița pasionată și misterioasă – acum aproape o tânără femeie – pe care o întâlnise la Paris pe când ieșea din music-hallul „Edenului”. Un decor febril și desuet: Aigues-Mortes; un context ușor burlesc: o campanie electorală și o fată frivolă și inocentă: „suflet trist și dezmoștenit al Bérénicei, te iubesc.”<sup>3</sup> Ca și Monelle, Bérénice, numită Petite-Secousse, este un prilej de a medita: „Ai îndatoriri, Bérénice. Nu e suficient să fii un mic animal cu piele caldă, cu gesturi delicate și un copil care se spovedește cu naivitate: trebuie să fii melancolică (...). Cuta gurii tale, nuanța ochilor tăi, tăcerea ta mă umplu de tristețe și de dragoste; atunci când suntem triști, dorința de a stăpâni adevărul e mai puternică, pentru că vrem să găsim un refugiu”<sup>4</sup>.

Mai mult evocare decât povestire. Nici roman intim, nici roman narativ. Un cântec care pornește de la un episod de viață imprecis și miraculos, de la o ființă pe jumătate imaginară. Un cântec al spiritului și al inimii, cerebral, desigur, și destul de estetizant, dar care refuză precizia și afectarea obiectivității romanului tradițional. Trebuie să ghicim originea socială a Monellei și a lui Petite-Secousse; chiar și cadrul ce le înconjoară e tratat poetic. Aceste evocări-poeme nu păstrează din povestirea cu care eram obișnuiți decât faptul că aduc în scenă personaje și sentimente; intriga, decorul, narațiunea sunt neglijate. Și iată că pe neașteptate, pe când Paul Bourget era în culmea succesului său, se ivește la antipodul lui Bourget o artă cu intenții total diferite.

Bourget era mult mai precis, mai seducător chiar, deoarece explica totul, lucru foarte comod de altfel: „E ușor să spui adevărul atunci când îl cunoști și când dispui de timpul necesar enunțării lui. Acestea sunt cele două comodități pe care și le oferă romancierul”<sup>5</sup>. Arta simbolistă nu este însă mai puțin veridică decât arta precisă. Oare noi vedem oamenii pe care-i întâlnim în experiența noastră personală așa cum o vede Bourget pe Doamna Bonnivet, sau Schwob pe Monelle? Impresia pe care ne-o lasă oamenii, profundă uneori e mai apropiată de cea produsă de Monelle a lui Schwob ori de Bérénice a lui Barrés, vagi fantome din care rămân – pregnant însă – doar câteva fraze, câteva gesturi, câteva inflexiuni ale vocii...

„Ironia” care se introduce astfel în roman naște din nevoia de a lăsa să subziste un mister, un fel de

<sup>1</sup> Marcel Schwob: *Le Livre de Monelle*, Stock, 1923, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>3</sup> Maurice Barrés: *Le Jardin de Bérénice*, Emile-Paul, 1910. p. 126.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>5</sup> Jean Pouillon: *Les Temps Modernes*, aprilie, 1957.

echivoc, de a evita ca romanul să fie exhaustiv, brutal, magistral, să explice tot. Istoria și oamenii evocați nu trebuie să-și dezvăluie întregul secret. Thomas Mann definea admirabil, în 1922, această ironie. În muzică, el o găsea „în plăcerea dureroasă a notei suspendate, în tachineria melancolică a acordului care întârzie, în sfiala intimă a sufletului care, deși poartă în sinea lui împlinirea, rezolvarea, armonia, și le mai refuză puțin, le amină și le suspendă, mai adastă puțin, fericit, înainte de a și le acorda”<sup>1</sup>.

Extrapolând la domeniul literar, cu greu am putea defini mai bine arta romanului postsimbolist care e prima manifestare istorică a romanului heterodox.

\* \* \*

Prin atitudinea lor disprețuitoare la adresa povestirii abil construite, postsimboliștii invitau romanul la mai multă suplețe și la mai mult adevăr. La drept vorbind, evocările lor erau timide și evanescente. Monelle a lui Schwob, Clara d'Ellébeuse a lui Francis Jammes, Laura lui Emile Clermont, Aziyadé a lui Loti sunt, trebuie să mărturisim, niște figuri cam palide... Acești oameni s-au complăcut în a se juca cu imprecisul. În acest fel ei arătau însă că precizia brutală, savantă, psihologică sau socială este și ea un artificiu.

Nimeni nu a simțit acest lucru mai bine decât André Gide. În *Călătoria lui Urien* el se lansează într-o improvizație pestriță, imprecisă, în care exploratorii „Oceanului Patetic”, purtând nume maeterlinckiene, Morgain, Aguisel, Hêlain, Paride, nu erau decât umbre chinezești... Se simțea pe dedesubt Edgar Poe, plutind însă în aburul lui Francis Jammes, așa cum la Pierre Louys se va simți doar neputința unui estet.

Dar în 1897, când Gide publică *Paludes*, are loc, în ciuda vânzării dificile a cărții, un eveniment literar: pentru prima oară un scriitor aduce în scenă scriitorul care „scrie romanul”. Și cu ce ironie! *Paludes* e o povestire în care nu se petrece nimic, chiar de *două ori* nimic: în mijlocul câtorva literați evanescenti, un literat modest și răutăcios scrie fără iluzii istoria lui Tityre, omul care nu face nimic... Una din cele mai fermecătoare cărți ale literaturii franceze, căci în pofida nonșalanței afectate, e o operă de artă compusă din *nimicuri*, din materia vieții însăși, infinit de savuroasă și de, monotonă:

„Se înnoptase. Îmi rânduiau hârtiile. Nu cinasem; ieșii; către ora opt intrai la Angèle.

Am găsit-o la masă, terminând de mâncat niște fructe; mă așezai lângă ea și începui să-i curăț o portocală. S-a adus dulceața. Apoi am rămas din nou singuri:

– Ce ai făcut azi? – întrebă Angèle, pregătindu-mi o tartină.

Nu-mi aminteam nimic din ce făcusem și răspunsei:

– Nimic.

Am răspuns cu nesocotință. Temându-mă de digresiuni psihologice, m-am gândit la vizita ce mi se făcuse și izbucnii:

– Bunul meu prieten Hubert a venit la ora șase să mă vadă.

– Adineaori a plecat de-aici, spuse Angèle. Apoi, reamintindu-și, în legătură cu el, de niște vechi certuri, adăugă:

– El cel puțin face ceva, se ocupă de ceva.

Eu îi spuseseam că nu făcusem nimic; m-am iritat:

– Ce face? – întrebai... Ea îi dădu drumul...

– O grămadă de lucruri... În primul rând călărește..., și în afară de asta, știi foarte bine: e membru în patru companii industriale; conduce împreună cu cumnatul lui o altă companie de asigurări contra grindinei, la care am subscris. Urmează cursuri de biologie popularizată și în fiecare marți seara face lecturi publice. Cunoaște suficientă medicină pentru a se face util atunci când are loc vreun accident.

– ...Dar tu, tu ce faci?

– Eu, răspunsei puțin cam stingherit, eu scriu *Paludes*.

– *Paludes*? Ce-i aia? – întrebă ea. Terminasem masa; așteptam să trecem în salon, pentru a relua.

O dată așezați amândoi lângă foc, începui:

– *Paludes* este istoria unui celibatar închis într-un turn înconjurat de mlaștini.

– Ah! făcu ea.

– Îl cheamă Tityre.

– E un nume urât.

– Deloc, e din Virgiliu. De altfel, nu mă pricep să inventez nimic.

– De ce e celibatar?

<sup>1</sup> Thomas Mann: *Goethe und Tolstoi*, vol. X, p. 270.

- Pentru ca lucrurile să fie mai simple.
- Și asta e tot?
- Nu, povestesc ce face.
- Și ce face?
- Privește mlaștinile...
- Mă întreb de ce scrii tu, reluă ea după o tăcere."<sup>1</sup>

Nimic nu ne îngăduie să credem că Miguel de Unamuno a scris *Negura* imitând *Paludes*, și totuși intenția e aceeași. Jocul e și el același:

- „– Așadar ai început?
- Ce vroiai să fac?
- Și se poate ști subiectul?
- Romanul meu n-are subiect. Mai bine spus, subiectul va veni. Se va face singur.
- Există psihologie? Descrieri?
- Există dialog. Mai ales dialog. Important e ca personajele să vorbească, să vorbească mult, chiar

dacă nu spun nimic

- Toate astea vor sfârși prin a nu fi nici roman, nici nuvelă.
- Ei bine, nu! Va fi... o *nivola*.
- Ce-i aia *nivola*?
- L-am auzit pe Manuel Machado, poetul, fratele lui Antonio, povestind că i-a dus odată un sonet

lui Eduardo Benot. Un sonet în alexandrin, sau în nu știu ce altă formă heterodoxă<sup>2</sup>. Don Eduardo i-a spus: Țsta nu e sonet!

– Nu, domnule, îi răspunse Manuel, e o «sonetă». Ei bine, romanul meu, ori nuvela mea, nu va fi o nuvelă. Va fi... cum să spun?... o «navelă», o «nebulă», sau mai bine o «nivola», asta-i! Așa, nimeni nu va spune că nu are nici o legătură cu regulile genului."<sup>3</sup>

Este vorba, de fapt, de a sfărâma regulile genului. De a face un roman care să nu fie un roman, în care să nu existe în mod obligatoriu „psihologie și descrieri”. Întocmai ca și Tityre al lui Gide sau ca romancierul gidian care scrie viața lui Tityre, Augusto Pérez al lui Unamuno este expresia acelei indolențe vitale a umanității care constituie adevărata viață și în fața căreia „drama”, așa cum este ea povestită în „romane”, nu e decât invenție artificioasă: „Cotidianul! Pâinea noastră cea de toate zilele, dă-ne-o nouă astăzi; Doamne, dă-mi miile de amănunte neînsemnate ale zilei. Nu marile dureri ori bucurii neucid pe noi oamenii, căci tristețile și bucuriile ni se-nfățișează învăluite în *negura* micilor incidente. Iar viața tocmai asta este, această negură. Viața e o nebuloasă."<sup>4</sup> Iar Gide spunea: „(Tityre) e istoria terenului neutru, care aparține tuturor... – mai bine spus al omului normal; e locul de unde pornește fiecare; e istoria celei de-a treia persoane, cea despre oare se vorbește, care trăiește în toți..."<sup>5</sup> Nu se află oare aici, abia indicată, materia tulbure, amăgitoare, din oare se va ivi *Omul fără însușiri* al lui Robert Musil?

\* \* \*

Prea vizibila nonșalanță care stă la originea acestei noi descendențe a romanului transformă povestirile lui Gide ori Unamuno în parodii; pe cele ale lui Barrés sau Schwob – în evocări poetice, vii, dar pieritoare. Libertatea de a ajunge la emoție, fără a fabrica o dramă, a fost totuși cucerită. Supervielle, Toulet, Larbaud pot povesti, zburda, intriga și emoționa în ciuda aceluia aparat sociologic pe care până acum îl pretindea verosimilitatea romanescă. Eliberată acum de romanul-tragedie și de romanul-document, ironia, în formele ei cele mai subtile, își poate redobândi farmecul, emoția, fervoarea. Un singur exemplu e suficient pentru a convinge: în *Fermina Marquez* (1926), o istorie a vieții de liceu, Valéry Larbaud transferă în sufletul infantil vocația lui Julien Sorel și încrâncenata cucernicie a doamnei de Chasteller; într-o atmosferă rece și stăpânită, învăluită totuși de cosmopolitism și de estetism. Într-un pension „șic”, o tânără sud-americană, protejată și apărută, ea însăși stăpânită de un ideal de sfințenie, și doi băieți, unul meșter de pe acum în calcule abile, cuceritor, celălalt înșfioșat de umilință și simplitate: o dramă a copilăriei întârziate. Nu e decât o povestire despre adolescenți, dar e o operă perfectă, încheiată: „Peste tot, numai prilejuri de mirare, un șir neîntrerupt de miracole”.<sup>6</sup> Miracole, cuvântul e

<sup>1</sup> André Gide, *Paludes*, în *Romans*, Gallimard, 1920, pp. 92–93.

<sup>2</sup> Sonetele spaniole nu folosesc în general alexandrinul.

<sup>3</sup> Miguel de Unamuno: *Niebla*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 93–94.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>5</sup> André Gide: *Paludes*, ed. cit., p. 116.

<sup>6</sup> Valéry Larbaud: *Fermina Marquez*, Gallimard, 1926, p. 44.



frumos. Căci, fără nici o îndoială, forța cuceritoare a romanului în secolul al XIX-lea a avut drept efect excluderea miracolului, minunii și vrăjilor. A fost nevoie de ironie, de punerea în discuție a acelei mașini sociologice și dramatice care devenise romanul, pentru ca să înflorească din nou povestea în care sensibilitatea ușoară și înflăcărată își păstrează drepturile. Poveste mică și încântătoare, floricea târzie a simbolismului care va înflori în frumosul sezon dintre 1920 și 1930.

\* \* \*

Iată deci că în locul unei „istorii” – tragedie sau anecdotă – povestirea (care uneori nu mai e povestire) încetează de a se mai interesa de faptul divers bine pus în valoare, oferind o senzație intimă, mai caldă, mai cețoasă, de viață incongruentă, savuroasă și spontană. Din 1890 până în 1930, romanul „ironic” ori „poetic” constituie un gen heterodox, născut de revoluția simbolistă, a cărei amploare ne-ar scăpa dacă am reduce-o la poezii minore care și-au luat acest nume în Franța.

Amestec de poveste, eseu și poem, acest gen se afirmă începând din 1890. Gide scrie în 1893 *Călătoria lui Urien* și publică în 1895 *Paludes*. *Cartea Monellei* apare în 1896, iar *Clam d'Ellébeuse* de Francis Jammes – în 1899. De altfel, Barrés publicase *Grădina Bérénice* încă în 1891; *Un om liber* – deși cu intenții diferite – apare în 1889. Foarte evidentă e influența poemului în proză, care îl autoriză pe scriitor să părăsească tradiția narativă și descriptivă, pentru a exprima doar o serie de emoții, de notații, de evenimente fascinante și uneori ilogice. De altfel, forma însăși trădează această origine: versul liber și versetul sunt prezente în înfățișarea grafică a *Cărții Monellei*, ca și, mai târziu, în *Potomak* de Cocteau.

A evoca în loc de a povesti, a iubi emoția pe care faptele o conțin, mai mult decât logica ce le înlănțuie, iată realizarea povestitorilor postsimboliști: Rainer Maria Rilke în *Caietele lui Malte Laurids Brigge* (1910) sau Valéry Larbaud în *Fermina Marquez* (1926). Romanul transformat în poem-evocare coincide în prima sa perioadă cu teatrul simbolist al lui Maeterlinck (*Pelléas și Melisanda*, 1892), iar în a doua cu teatrul lui Hugo von Hofmannsthal (*Cavalerul cu roza*, 1911). *Femeia fără umbră* (1922) de Hofmannsthal rămâne o povestire simbolistă, feerică și ermetică. *Sonatele* lui Ramón del Valle Inclán (1902–1905) sunt deopotrivă poeme în proză și povestiri.

Când intenția ironică predomină avem de-a face cu sotisa gidiană (*Pivnițele Vaticanului*); la Rilke ori Hofmannsthal intenția propriu-zis poetică rămâne legată de miraculos, la Supervielle și P.-J. Toulet ea se transformă în simplă fantezie, iar Jean Giraudoux o dezvoltă, începând din 1909, într-un comentariu feeric, aparent prețios, asupra farmecului care leagă ființe și lucruri, evenimente și sentimente.

A fermeca sau a intriga, în loc de a descrie, explica, informa ori lămuri, acestea sunt intențiile romanului heterodox. El refuză toată moștenirea secolului al XIX-lea, lentă și apăsătoare răbdare documentară a observației sociale, pasiunea pentru psihologie, povestirea condusă potrivit unor reguli, descrierea cuminte și școlărească, pitorescul laborios: „Ne-a cuprins atunci cea mai violentă reacție împotriva pitorescului”<sup>1</sup>, scria Cocteau în 1916 pentru a explica *Potomak*.

Deși se îndepărtează de întreaga tradiție romanească, romanul ironic nu respinge întotdeauna psihologia. De-a lungul unei întregi descendențe, foarte vizibilă în primul sfert al veacului, el se străduiește să revizuiască interogația psihologică, substituind analizei logice – discontinuitatea, zugrăvirii pasiunilor – studiul ilogicului, coerenței – incongruența, comentariului asupra emoției – chiar emoția trăită. După *Paludes* (1896) urmează *Răposatul Mattia Pascal* (1904) de Pirandello și *Negura* (1914) de Unamuno. *Swann* apare în 1913, aproape tot atunci când Joyce începe să scrie *Ulise* și când Musil are ideea de a scrie *Omul fără însușiri*. Valéry Larbaud descoperă în 1921 *Conștiința lui Zeno* de Italo Svevo. În 1925 Gide publică *Falsificatorii de bani*, în 1926 Pirandello – *Unul, nici unul, o sută de mii*, iar în 1928 apare *Punct, contrapunct* de Huxley. Și totuși, în această descendență nu există „potriviri”; dacă Huxley îi datorează mult lui Proust – deși îl zeflemisește – Pirandello, Unamuno, Svevo, Joyce, dimpotrivă, au creat în mod spontan, iar Gide n-a suferit decât influența îndepărtată a lui Dostoievski. Romanul care pune în discuție continuitatea psihologică s-a născut dintr-o serie de reacții individuale simultane.

Filiația este mai vizibilă la descendența pur „ironică” unde povestirea e divagație, povestire a povestirii, roman al romanului, ca în *Paludes*. De la Gide la Apollinaire, de la Apollinaire la Cocteau și la André Breton, romanul-poem ironic se afirmă în afara verosimilului și a înțelepciunii, de la simbolism la suprarealism, spre a găsi o euprerealitate în cultul incongruenței.

\* \* \*

<sup>1</sup> Jean Cocteau: *Le Potomak*, Stock, 1950, p. 12.

A fi liber să procure spiritului și sensibilității enigme ori excitații, fără grija de a povesti sau a lega faptele, a acționa nu ca un „romancier”, ci ca un pescuitor de insolit, ca un poet, iată extrema spre care se îndreaptă, până către 1930, una dintre formele noi ale romanului. Ea nu mai prezintă o narațiune, ci fapte, imagini, evocări dirijate doar de fantezie ori de grija pentru artă – o artă care acționează prin rupturi, contraste sau asociații de idei. Așa cum într-un studiu cubist planurile geometrice se amestecă și se întretaie, în *Femeia șezând* (1917) a lui Apollinaire se amestecă Montparnasse-ul, mormonii de la Salt Lake, aventura din Rusia a unei tinere frivole și moartea unui soldat care, în ultimele lui clipe, aude nouă discursuri ale marilor căpetenii, de la Hector la Godefroy de Bouillon... Așa cum Picasso face un „studiu” în albastru, Cocteau face în *Marele șpagat* (1923) un studiu al adolescenței. De altfel, în clipa-n care, datorită pictorilor prieteni ai lui Apollinaire și Cocteau, pictura încetează de a mai fi anecdotică, romanul ironic renunță și el la anecdotă și la dramă, pentru a deveni un „studiu” și o căutare.

Insolitul, *surpriza* și incongruența sunt elementele sale componente. *Potomak* de Cocteau are drept subiect aventurile onirice ale autorului: fapăturile monstruoase și stranii care-i stăpânesc imaginația atunci când începe să deseneze. În centru se află o suită de desene... Textul este, de altfel, rupt de artificii tipografice, ca și în *Alcooluri*-le lui Apollinaire.

Am putea evoca în această privință *Tristram Shandy* de Sterne, roman care, cu două secole mai devreme, avea și el pagini albe, capitole de un rând, grafice, un întreg joc de semne tipografice neobișnuite. Prin urmare, nevoia de a rupe prin incongruență falsă logică a povestirii nu este un fenomen aberant ori propriu unei epoci anume. Pentru noi însă ea se va manifesta istoric în epoca suprarealistă, atât la Cocteau cât și la Ramón Gómez de la Serna (*El incongruente*, 1922) sau la André Breton.

*Nadja* de Breton speculează aceeași libertate ca și *Potomak*. *Nadja* este o femeie înzestrată cu o clarviziune supranaturală, pe care a întâlnit-o autorul; desenele făcute de ea – singurul lucru care rămâne după ce este internată într-un azil – formează și aici centrul cărții. Iar textul e alcătuit, atât în *Potomak* cât și în *Nadja*, dintr-o serie de fulguri și amintiri. Nici la Breton, nici la Cocteau nu se mai pune problema povestirii obiective, a verosimilității, ci aceea de a oferi brutal cititorului, cu intenția manifestă de a-l deruta, intuițiile, revelațiile, notațiile fascinante pe care autorul le-a putut capta în experiența lui. „Nu am intenția de a relata, spune Breton, decât episoadele cele mai marcante din viața mea, așa cum o pot eu concepe în afara planului ei organic și numai în măsura în care e supusă hazardului, celui mai mic, sau celui mai mare. Cititorul nu va urmări aici o biografie ușor de citit, ci, dintr-o întreagă experiență umană, doar ceea ce atinge insolitul și miraculosul, o lume aproape interzisă, adică lumea apropiierilor spontane, a coincidențelor înspăimântătoare, a reflexelor proprii fiecărui individ (...). E vorba de fapte a căror valoare intrinsecă este foarte greu de controlat, dar al căror caracter total neașteptat, absolut întâmplător... are de fiecare dată aparența unui semnal, fără ca noi să putem preciza a cărui semnal anume”<sup>1</sup>.

*Potomak* ori *Nadja*, ca și *Anicet sau panorama* de Aragon, eliberate de orice convenție a povestirii, nu sunt decât „peisaje mentale”<sup>2</sup> în care apar „exemple de fapte neobișnuite”<sup>3</sup>. Suprarealismul însuflă forță explozivă și spirit agresiv povestirii libere, lăsată în lăncezeală de simbolism. *Nadja* este, ca și *Grădina Bérénice* ori *Cartea Monellei*, „studiul asupra femeii”: întâlnirea autorului cu o necunoscută excepțională, aproape mitică.

Cultul complezent al emoției a fost înlocuit cu arta de a neliniști, de a uimi, de a intriga; stilul lui Barrés vrea să încânte, al lui Breton este décapant. *Potomak* e aproape o parodie, până și prin alegerea numelor, a cochetăriilor ironice din *Paludes* ori din *Prometeu slab înlănțuit*: „Persicaire, ai uitat parcul acela? Nu-l pot regăsi. Sunt sigur însă că m-am plimbat acolo, într-o seară, cu tine. Cobora până la marginea mării. Am auzit un scâncet...”<sup>4</sup> Această blândețe fragilă nu îi e însă suficientă lui Cocteau și atunci izbucnește incongruentul: Eugenie și Mortimerii, fapături de coșmar ironic și crud, scoase din Jarry, poeme sarcastice inserate în text sau, mai simplu, gluma agresivă prin ștregăria ei: „Mă vei întreba pe urmă de ce Cambacérès purta un nume de stradă?”<sup>5</sup>. Primele romane ale lui Queneau, *Necazul*, *Departee de Rueil*, vor să fie o parodie a romanului. Romanul „ironic” atingea extrema intenției lui: romanul se dizolvase și rămânea doar ironia.

\*\*\*

<sup>1</sup> André Breton: *Nadja*, Gallimard, 1928, pp. 22–23.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>4</sup> Jean Cocteau: *Le Potomak*, p. 59.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 245.

Tot așa cum în *Alice în țara minunilor* pisica din Cheshire dispărea treptat, până nu i se mai zărea decât surâsul (deși pisicile nu surâd...), în marea punere în discuție a povestirii începută în 1890, materia roma-nescă banală e evacuată treptat, în roman nemairămânând decât starea mentală a romancierului: o epură, imaginație în stare pură.

În lupta dintre materie și creație, dintre reproducere și invenție, caracteristică tuturor artelor figurative și descriptive (plastice ori literare), materia s-a impus pe tot parcursul secolului al XIX-lea în detrimentul imaginației: Zola n-a inventat paupertatea și alcoolismul, ci le-a descris. Dimpotrivă, Cocteau nu descrie decât ce inventează; pentru artist există numai propriile lui invenții și nimic din ce se află în afara lor nu aparține artei.

La. Cocteau, Breton, Giraudoux, incongruența creației poate să nu satisfacă spiritele pozitive. Fiindcă aici, ca și în pictura contemporană de la Degas încoace, opera nu este nici reproducere, nici stilizare, nici idealizare a unei realități așa-zis obiective, ci creație autonomă.

Pentru prima oară romanul încearcă să devină o *artă*: activitatea creatoare care împrumută formele – fie ele doar cuvinte – de la real, dar le folosește *pentru propriile ei scopuri*, nu pentru a reda realul. Limba despicată a unui monstru medieval nu reprezintă figurarea unui șarpe, ci un element zoologic folosit pentru a provoca o anumită impresie. În timp ce Balzac încerca să descrie o diligență așa cum arăta ea în 1882, un vas pictat de Cézanne nu are menirea de a ne informa asupra formei vaselor respective la sfârșitul secolului al XIX-lea, fiind doar o suprafață albastră de care Cézanne are nevoie în tabloul său. Evocarea cartierului Buttes-Chaumont făcută de Aragon în *Țăranul la Paris* nu constituie o documentație balzaciană, istorică și geografică, asupra unui cartier parizian: e un loc feeric, plin de întâlniri miraculoase, unde Aragon a trăit în vis, dar evocarea căruia i-a fost inspirată de un parc din arondismentul XX; la fel, Cocteau *folosește*, în *Orfeu*, drept loc ireal o stradă oarecare din Paris ori ruinele de la Saint-Cyr-l'École... La fel, Bellac-ul unde trăiește Suzanne a lui Giraudoux, în *Suzanne și Pacificul*, deși compus din nenumărate amănunte adevărate, pitorești, familiare, nu este totuși un burg real, ci o patrie sufletească...

\* \*\*

Lumii obiective, pe care o observă cu cea mai mare minuție în complicațiile, în trăsăturile ei cele mai precise și totodată cele mai neașteptate, Giraudoux îi substituie un univers imaginar, platonician. În romanele sale totul aparține lumii obișnuite: o găină, o pisică, un licean, un om de finanțe, o fată orfană; observații asupra copacilor, anotimpurilor, moravurilor și maniilor omeniești; dar, o dată reunite, aceste notații pitorești nu înfățișează lumea pitorească, banală și aferată a omului mijlociu, ci un univers fascinant și incongruent care nu există decât în mintea poetului.

Artist înainte de toate, Giraudoux nu accentuează acele fapte pozitive legate de viața curentă care constituie materia romanului tradițional. Precizările biografice și sociale, care conferă ființelor sau lucrurilor aspectul lor „obiectiv”, sunt șterse cu guma. În locul oamenilor și al lucrurilor apar doar *raporturile* dintre oameni și lucruri. În *Suzanne și Pacificul*, el nu descrie o provincială, ci raporturile posibile dintre o tânără fată și natură. Nu trebuie să vedem în *Juliette în țara bărbaților* portretul unei fete, ci curiozitatea unei logodnice care, cu o lună înaintea căsătoriei, vrea să știe ce au devenit „posibilii”, cei cu care s-ar fi putut mărita și pe care i-a pierdut din vedere.

Arta este un „parti pris” și de aceea nu poate și nici nu vrea să reproducă realul, nici să facă concurență stării civile. Ideea preconcepută a lui Giraudoux este de a nu voi să vadă oamenii instalați în existența lor umană, justificați din punct de vedere social și rezonabil; el vrea să-i studieze în raporturile lor cu cosmosul: ca și cum ar fi stele, arbori sau corăbii îmbătate, în raporturile lor cu lumina, cerul, anotimpurile, curenții, marea. Aci, romanul părăsește sfera umană, asemănarea umană. Înainte, omul era explicat prin om. Giraudoux explică omul prin univers și universul prin *om*. În loc să urmărească legăturile psihologice și sociale prin care tradiția explică viața umană, el notează coincidențele așa cum făceau astrologii: „La 21 martie 1922, la miezul nopții, o dată cu primăvara, dar într-o dispoziție mai bună, am debarcat la Landshut”<sup>1</sup>. În aceeași frază el amestecă noțiunile științifice cu pitorescul banal, evocă legăturile, raporturile, întâlnirile care se produc în lume. Pe un vapor, soarele în amurg mângâie cu ultima sa rază cabina T.S.F., radiotelegrafistul de pe bord ascultă noutățile sportive și Giraudoux scrie: „Chiar în locul în care se încrucișa reflexul soarelui cu unda radiofonică, operatorul, iluminat, nota înălțimea Alpilor escaladați în ajun de italieni”<sup>2</sup>. Totul e amestecat în racursiul poetic al unei fraze: ultima

<sup>1</sup> Jean Giraudoux: *Siegfried et le Limousin*, Grasset, 1922, p. 64.

<sup>2</sup> Jean Giraudoux: *Arnica America*, Grasset, 1938, p. 14.

rază de soare atinge cabina radiofonică în același timp cu unda hertziană care aduce informațiile sportive: lumea vizuală, lumea abstractă și științifică a undelor, lumea banală a curiozităților omenești. Faptul că Giraudoux derutează se datorează acestor scurtcircuite: suntem obișnuiți să studiem și să apreciem undele hertziene, isprăvile sportive și farmecul apusuri de soare, în lucrări de natură diferită. Giraudoux reunește aceste trei evocări într-o frază scurtă, fulgerătoare, incongruentă, prețioasă, al cărei scop e să sugereze și să regăsească, între diferitele viziuni asupra lumii, acea unitate pe care, în altă parte, o caută teozofii.

Acest efort către unitate rămâne pur poetic, fiind doar „sugerat”. Giraudoux nu construiește un sistem care să realizeze sinteza dintre biologie, poezie, fizică, bun-simț și ce mai rămâne... Se mulțumește să ne facă să simțim că totul e divers, amestecat, plin de coincidențe invizibile. El arată, fie și printr-o glumă ori printr-o imagine „prețioasă”, că optica umană, socială, psihologică, rutinieră, mai precis optica romanului reprezintă o viziune îngustă din care, prin întorsătura unei fraze sau a unui gând, poți evada sistematic... Ce poate fi mai simplu decât patru tinere fete întorcându-se braț la braț, noaptea, dintr-o casă de țară la Bellac? Și, totuși, fiindcă acest drum prin noaptea provincială este jalonat de „semne” poetice, de imagini, de metafore, fiindcă refuză să se reducă la identitatea civilă, socială, geografică și vulgară a celor patru călătoare și a ținutului arhicunoscut pe care îl străbat, fiindcă în loc să se închidă în minusculul fapt uman reprezentat, se reintegrează în contextul universal, această plimbare nocturnă capătă o rezonanță cosmică: „Ce nu-ti făgăduiește viața când, din înaltul unei coline, la aceeași distanță de părinții și de buncii adormiți, zărești deodată, aprinse ca la o centrală telefonică, miile de becuri care-ți cer să le vorbești; zvâcnitoare, pretențioase, becurile electrice din Bellac. Clopotele, sistem străvechi, ne chemau și ele de peste tot, din câmpie și din munți (...). Fiecare plop fremătător, fiecare râu, fiecare porumbel întârziat se dăruia de la sine și creștea în noi ca o metaforă. A fost singura clipă când am îndrăznit să ne privim în față destinul, fericirea; le-arn privit prin noaptea aceea, ca prin niște ochelari negri prin care privești *soarele*, și toate acele mici lumini de jos și toate acele mici lumini de sus păreau doar niște luciri (...). Din când în când țipătul chițcanului în brazdă vestea că l-a prins o buhă. Cădea o stea. Toate aceste mici dezmiardări ale unei morți puerile sau ale unei morți antice și perimate ne încântau inima și, pentru o clipă, îi dăruiau nemurirea. În urma noastră se aduna deodată întregul trecut • al lui, temele lui Giraudoux semnifică evaziunea, uneori rieră fără putere. • -- eroare tipografică, vezi mai jos”<sup>1</sup>

Stilul lui Giraudoux este o evadare, o evadare din cutumele gândirii noastre, din deprinderea oamenilor de a lega ideile de imagini, din rutina care reduce toate faptele umane la preocupări exclusiv umane. Ca și stilul, temele lui Giraudoux semnifică evaziunea, uneori chiar fuga: Suzanne evadează din orașul de provincie și naufragiază în Pacific; Juliette fuge în ultima lună a logodnei pentru a merge să-i vadă pe cei care i-ar fi putut deveni logodnici, Jérôme Bardini își lasă căminul și caută în zadar aventura, Edmée din *Alegerea aleșilor* părăsește existența liniștită și mediocră de mamă de familie. În povestirile sale „romanești”, mai apropiate de *Märchen* (basm) decât de roman, singurul „subiect” e omul care ocolește cursa preocupărilor meschine inventate de umanitate: cariera, căminul, familia, confortul, mâhnirile pricinuite de dragoste, scenele conjugale, dramele sociale, întregul material al romanului realist.

Nimeni n-a disprețuit mai discret dar nici mai ferm romanul realist ca Giraudoux. Atât în amănunte, în stil, cât și în viziunea de ansamblu, adică în tematică, el vedește un fel de pudoare și de groază față de patetic, de sordid, de acele răhățișuri – dramele, „problemele” chinuitoare, mesele de familie – toate la un loc constituind cea mai mare parte a vieții omenești, așa cum este ea trăită și povestită. Eroii romanelor sale scapă de acest blestem. Nu sunt nici îngeri, nici fapte ireale sau idealizate; ei sunt supuși vremelnicelelor lor dispoziții sufletești, influenței timpului, intuițiilor, simpatiilor sau antipatiilor. Niciodată nu se spune nimic despre situația lor socială, despre ambițiile lor, despre sentimentele lor naturale și convenționale... La urma urmelor, lucrul acesta nu e chiar atât de fals. Ironia e arta de a nu crede decât într-o foarte mică măsură în ceea ce ni se impune. Viața umană, în mediocritatea ei, impune griji meschine care se numesc ambiție, pasiune ori fericire. Împreună cu corolarele lor, eșecul, necazul, mizeria sau drama, ele constituie resorturile romanului realist, adică acel roman care ia în serios aceste exacerbate pretenții biologice, văzând în ele o epopee sau o tragedie. Scriitorii burlești văd în toate acestea o farsă. Ironic, după Gide, și simultan cu Cocteau, Breton, Aragon, Larbaud, Giraudoux nu vorbește de aceste drame; pur și simplu nu crede în ele. O dată cu el „romanul ironic” și-a găsit modul natural de exprimare, căci Giraudoux nu are nevoie să facă un efort pentru a nu crede în ele. Poate de aceea e poezia sa mai vastă și mai greu accesibilă. Nu îi e dat oricui să fie un stoic cu zâmbetul pe buze...

\*\*\*

<sup>1</sup> Jean Giraudoux: *Suzanne et le Pacifique*, Grasset, 1930, p. 19.

Către 1925, când, din punct de vedere oficial, predomina încă – și va predomina totdeauna – „romanul bun”, documentar și documentat, burghez, populist, marxist, țărănesc, muncitoresc, național, psihologic și social, geografic și istoric, erau totuși numeroși ereticii care, în loc să creeze o lume romanească prin repetarea vieții reale, voiau să facă din ea un univers simbolic și artistic. Sentimentali, ironici, acizi, ca Gide ori Larbaud, de o suverană indiferență și distanți, ca Giraudoux, clocotind de enigme și de provocări, ca Jean Cocteau ori Breton, ei voiau să transforme povestirea într-o vrajă, cu alte cuvinte, într-o artă.

Poezia și pictura tocmai izbutiseră această metamorfoză, împovărat de originile, de natura lui care-l condamna la anecdotă, observație, descriere, la informație „romanțată”, romanul nu izbutea s-o realizeze în întregime. Dar dacă ironia, datorită căreia căpătase conștiința fatalităților la care era supus și se revoltase împotriva lor, nu îi îngăduia să devină poemul evenimentelor precum tindea, ea i-a modificat structurile, obiceiurile, rutina, începând din 1925 un roman nu mai înseamnă o istorie fabricată pentru a descrie un anumit mediu social, utilizând drept resort o pasiune sau alta. Chiar dacă renunță la „artă” în favoarea „zugrăvirii” vieții, aceasta din urmă e abordată acum fără artificii și fără convenții. El acceptă să subordoneze invenția materiei; dar vrea să descopere materia cu ochi noi și s-o cioplească potrivit inspirației, dragostei și curiozității, nu potrivit rețetelor de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

## VIII Dislocarea povestirii

*Dislocarea povestirii în Falsificatorii de bani, dezordinea emoționantă a vieții. – Punct, contrapunct de Aldous Huxley: romanul ca artă a fugii. – Ambiguitatea oamenilor: Luigi Pirandello, Robert Musil, Hermann Broch. – Dizolvarea în frivolitate. – Romanul descentrat, confundarea punctelor de vedere. Lawrence Durrell, dislocarea povestirii la François Mauriac. – Jocul conștiințelor multiple și jocul dublu al romancierului. – Dislocarea temporală și mutilarea timpului, Faulkner, romanul-puzzle, de la Thornton Wilder la Dos Passos. – Căutarea densității.*

Cu ajutorul ironiei, Gide caută să introducă în povestire adevărul neconstruit, „adevărul hazardului”. El ar fi vrut să practice aceeași *dislocare* a logicii și a psihologiei ca și Dostoievski. Dostoievski e însă patetic și tragic, Gide e doar ironic.

„Romanul meu nu are subiect. Da, știu foarte bine, pare stupid ceea ce spun. Să spunem, dacă preferați, că nu va avea *un* subiect... «O secțiune de viață», spunea școala naturalistă. Marele defect al acestei școli este de a-și fi efectuat secțiunea totdeauna în același sens; în sensul timpului, în lungime. De ce nu în lărgime? ori în adâncime? în ceea ce mă privește, aș vrea să n-o secționez deloc. Vă rog să mă înțelegeți bine, aș vrea ca în acest roman să intre totul.”<sup>1</sup>

Totul e mult spus. Chiar și în *Falsificatorii de bani* intră, la urma urmelor, puține lucruri: incongruența și hazardul, reflecțiile unui teoretician, din fericire ironic.

Acest „tot” este însă expresia noii sensibilități, aceea a lui Proust (pe oare Gide, lector la N.R.F., o „refuzase”), a lui Musil, pe care nu-l cunoștea. Dacă s-ar putea – dar s-ar putea oare vreodată? – ca în loc de a povești o *istorie* să evoci acele senzații, bucurii, liniști pe care romanul le ignoră...: gardul de răsură care ni se relevă într-o zi ca *un lucru* infinit mai real decât celelalte, indescifrabil, ineputabil, ca o reînnoire a lumii, ca o surpriză în univers, oferindu-ne „acea bucurie pe care o încercăm când vedem o operă a pictorului nostru preferat, care diferă de acelea pe care le cunoșteam”<sup>2</sup>. Neprevăzutul cuprins într-un gest care nu *semnifică* nimic, dar care *există* și care are aparența unui act perfect: Gilberte Swann dăruindu-i lui Marcel, după ce o privise intens, bila pe care i-o oferise el... De asemeni, neprevăzutul unei întâlniri...

Acest *mod* de viață care, mai mult decât istorisirea propriu-zisă, solicită dragostea artistului, este presimțit de Gide, înconjurat cum era încă de pe atunci de invizibilele prezențe ale lui Henry James, Joyce, Proust... El e creierul receptiv care în *Falsificatorii de bani* înregistrează un nou sezon al romanului. Prefăcându-se că nu povestește o dramă definită, precisă, delimitată, ci că evocă simpla încrucișare a destinelor, aventurile declanșate dar niciodată încheiate, multitudinea intențiilor și bogăția hazardului, el simte că arta romanească poate consta și în a spune ceea ce e neînsemnat: „încep să întrezăresc subiectul profund al cărții mele: rivalitatea dintre lumea reală și reprezentarea noastră.”<sup>3</sup>

*Falsificatorii de bani* este schema operei de artă viitoare. Schemă, deoarece Gide e mai mult ironist decât artist: el ghicește în mod cerebral dogoarea, complexitatea, muzica romanului *care cuprinde* tot ce depășește anecdota și determină patetismul difuz al existenței; îi lipsește însă angajarea definitivă a sensibilității poetului în propria sa operă, angajare în fața căreia Gide a strâmbat totdeauna din nas. Doi adolescenți luptând împotriva unor istorii de familie și alegând evadarea, un estetic, un bătrân profesor de muzică, două femei inteligente, un pastor, câțiva băieți de treisprezece ani – inclusiv un rus care se sinucide – toate astea în cadrul unor familii burgheze, unor medii literare și unui pension, se tot rotesc – fără a naște o intrigă – în jurul romancierului – el însuși personaj al romanului – care observă. Și, două banderile peste această masă confuză, două fapte diverse: o bandă de falsificatori și sinuciderea unui copil.

Cartea nu are un sens psihologic, realist, sociologic ori politic. Ea se plasează voit sub sau peste aceste puncte de vedere de specialist, mult prea precise pentru a nu fi înșelătoare. Cartea pune în mișcare niște vieți iar personajele se tot rotesc ca în *Hora* lui Max Ophüls (inspirată dintr-o carte de Schnitzler). Trebuie să iubim, în primul rând, incongruența, fiindcă numai ea ne dezvăluie viața, ea face din opera de artă „o lume creionată la hotarele visului, ori simpla repetare familiară a muzicii timpului”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> André Gide: *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard. 1925, p. 238.

<sup>2</sup> Marcel Proust: *Swann*, trad. de Radu Cioculescu, Fundația pentru Literatură și Artă, 1945, pp. 121–122.

<sup>3</sup> André Gide: *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1925, p. 261.

<sup>4</sup> Lawrence Durrell: *Clea*, 1960,

Nu mai avem de-a face cu un destin adus în scenă de către povestitor, ci cu dezordinea emoționantă a vieții unde totul începe, unde nimic nu se termină... Personajele din *Falsificatorii de bani* se încrucișează, se întâlnesc, dar nu se leagă unele de altele. Viețile lor juxtapuse formează un scul încâlcit, nu o intrigă... Abilul și neliniștitul Huxley din *Punct, contrapunct* face la fel: zece vieți frământate, care se învârtesc în același borcan – societatea „inteligentă” a Londrei – amestecându-se ca temele unei fugi: „Muzicalitatea ficțiunii. Nu însă în maniera simbolistă, subordonând sensurile sunetului (...), ci pe o scară mai mare, în eșafodaj. Meditație asupra lui Beethoven. Schimbarea modurilor, trecerile abrupte.”<sup>1</sup>

Dar arta romanului nu este încă – oare va fi vreodată? – aceea a simfoniei. Ea seamănă mai degrabă cu acele pasaje simfonice în care, într-un *pianissimo*, se ghicesc mai multe teme, amestecate, încă nedecise. „Ceea ce aş vrea să fac, spunea încă de pe atunci Gide, e un fel de *Artă a fugii*. Și nu văd de ce un lucru care a fost cu puțință în muzică, ar fi cu neputință de înfăptuit în literatură?”<sup>2</sup> Toate personajele sunt amuzante – deși prea cerebrale – la Gide ori la Huxley; farmecul e „contrapunctul” lor; se evită, se izolează, se întâlnesc, ca în acea serată muzicală de la Lady Edward Tantamount:

„– Ce pantomimă! se adresă bătrânul John Bidlake gazdei sale. Dragă Hilda, trebuie neapărat s-o privești.

– Ssst! protestă Lady Edward în dosul evantaiului din pene de struț. Nu-i frumos să întrerupi muzica și, în afară de asta, fii sigur că mă uit. (...)

Între timp orchestra continua să cânte *Suita* în si bemol pentru flaut și corzi de Bach. Tânărul Tolley dirija cu obișnuita lui grație inimitabilă, ondulându-se din șolduri ca o lebădă (...). Celebrul Pongileoni nu își dezlipa buzele de pe flaut. La fiecare mișcare a sa o coloană cilindrică de aer începea să vibreze; meditațiile lui Bach se răspândeau prin cadrilaterul în stil roman. În deschiderea *Suitei*, un *largo*, Johann Sébastian reușise cu ajutorul buzelor lui Pongileoni și al coloanei de aer să facă următoarea afirmație (...) Vă închipuiți că ați descoperit adevărul (...). Dar el scapă din strânsoarea voastră și ia o nouă înfățișare sub arcușurile violoncelurilor (...). Părțile *Suitei* au viața lor specifică; se ating, se intersectează și se combină o clipă (...). Fiecare parte e izolată, de sine stătătoare și individuală (...).

*Fuga* umană are o sută optsprezece milioane de părți. Sunetul provocat de ea reprezintă poate ceva pentru un statistician, dar nu reprezintă nimic pentru un artist (...).

Muzica asta a cam început să mă plictisească, șopti John Bidlake gazdei. Mai ține mult?

Bătrânul Bidlake, lipsit de gust sau talent muzical, avea curajul s-o mărturisească (...). Se uită peste capetele ascultătorilor de pe scaune și zâmbi.

– Parc-ar fi la biserică, spuse el.

Lady Edward protestă ridicându-și evantaiul.

– Cine-i femeiușcă în negru care-și dă ochii peste cap și se convulsionează ca Sfânta Tereza în extaz? continuă el.”<sup>3</sup>

Peste fuga muzicală, sublimă în perfecțiunea ei armonică, puțin cam ridiculă din pricina interpreților, se suprapune fuga „romanescă”, contrapunctul format, la acea serată muzicală, de o umanitate căreia nu-i lipsește spiritul, ci măreția. „Pongileoni se întrecu pe sine în *Badineria* finală (...). Izbucniră aplauze (...). Tolley se înclină spre public(...) violoniștii anonimi se înclină și ei. Invitații se ridicară de pe scaune. Conversația, până atunci reținută, se revărsa ca un torent.

«– Bătrânul lord a fost fantastic de nostim, se adresă Polly Logan unei prietene descoperite printre invitate.

– Ca și omulețul roșcovan care-l însoțea.»”<sup>4</sup>

Ce comic e efectul obținut de Huxley prin punerea în „contrapunct” a suitei simfonice pe de-o parte și a celor care o execută sau se fac că o ascultă, pe de alta... Întregul roman se întemeiază pe astfel de efecte: trecerea de la un punct de vedere la altul, de la un plan la altul. Suita orchestrală e când un fenomen fizic (coloana de aer care circulă în flautul solistului), când unul intelectual (arta lui Bach), când unul social diluat în nenumărate frivolități (oaspeții care asistă la o serată mondenă).

Această ambiguitate, această viață colectivă unde nimic nu are un sens precis, unde extazul muzical se dizolvă în stupiditatea mondenă, constituie fondul romanului: nici o aventură, nici o intrigă. Oameni care se întâlnesc, se cunosc (fiindcă sunt inteligenți), dar nu se leagă unii de alții pentru a da

<sup>1</sup> Aldous Huxley: *Punct, contrapunct*, traducere de Const. Popescu, Editura pentru Literatură, 1966, voi. II, p.121.

<sup>2</sup> André Gide: *Les Faux-Monnayeurs*, ed. cit., p 243.

<sup>3</sup> Aldous Huxley: *Punct, contrapunct*, trad. cit., vol. I, pp. 29–36.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 51

naștere unei drame. Cel mult un balet prost ordonat, ca viața însăși. Destinele se ating; nu se întâlnesc.

\*\*\*

Căci romancierul „ironic” era și romancierul incertitudinii psihologice. Renunțând la personajele „tipizate”, cu biografie și destin, angajate într-o dramă fabricată anume pentru ele, romancierul „ironic” înfățișează *ambiguitatea individului*, adică oameni care rămân divizați, contradictorii, incompreensibili. „Literatura” zugrăvea „caractere”... Aci nu mai există „caractere”, există fluiditatea fiecărui individ: „Literatura subînțelege că oamenii sunt dominați, dacă nu de rațiune, cel puțin de sentimente inteligibile, bine organizate, lesne de mărturisit, în timp ce în realitate lucrurile sunt cu totul altfel.”<sup>1</sup> Aceasta se simțea încă la Dostoievski, dar la el oamenii rămâneau patetici în misterul lor.

În prima treime a secolului al XX-lea o ironie mai cerebrală transformă un anume tip de roman într-un joc. În *Negura*, la sfârșitul cărții, eroul principal, Augusto Pérez, se prezintă în fața creatorului său pentru a discuta cu el. Iată personajul punându-se în discuție, așa cum în *Paludes* romanul se punea în discuție. Joc de oglinzi; un roman reflectat într-un roman, ori un „personaj” de roman care se desparte de reflexul lui din spiritul romancierului, precum un personaj de film care s-ar desprinde de pe ecran. Cu *Unul, nici unul, o sută de mii*, Pirandello împinge jocul la limită. Nemaicrezând în unitatea psihologică a omului, romanul său nu poate descrie un personaj, ci sutele ori sutele de mii de „dubluri” ale unui personaj. Gengé Moscarda, eroul acestei fantasmagorii psihologice, este un om care-și dă seama treptat că *nu-i niciodată el însuși*... Ca toată lumea, de altfel: „Iată, iată deci unde voiam să ajung: nu mai trebuie să spun «am conștiința mea și îmi ajunge.» Ai acționat într-un anume fel. Bine. Dar când? Ieri, azi, acum un minut. Dar în clipa de față? În clipa de față ai fi gata să admiți că ai fi putut acționa altfel. De ce? Pălești... Poate recunoști acum că înainte cu un minut erai *altul*. Da, da, gândește-te bine: cu un minut înainte erai altul. Nu numai altul, ci alții, o sută, o sută de mii de alții. Și, crede-mă, nu trebuie să te miri. Gândește-te mai degrabă dacă ești absolut sigur că mâine vei fi cel care-ți închipui că ești acum?”<sup>2</sup> Și Proust introspectează, cu mai puțină uscăciune însă, în *Albertine dispărută*, „intermitențele inimii”: Albertine îi este deodată indiferentă celui care, cu o oră mai devreme, nu se gândea decât la ea; apoi un amănunt infim trezește o dragoste pasionată și obsesivă ce va păli iar peste câteva ceasuri.

O lume unde fiecare om, inteligent, depravat, robit unei voluptăți sau unei manii, nu face altceva decât să participe la un balet ridicul: lumea lui Robert Musil. El începe să scrie *Omul fără însușiri* aproape în același moment când Huxley scria *Punct, contrapunct*. Roman fără intrigă. Pentru a crea pateticul e suficientă confruntarea mai multor vieți interioare, fiecare din ele fiind neputincioasă și solitară.

*Punct, contrapunct* este universul de după război: o societate „evoluată”, neliniștită, strălucitoare, fără valori sau absolut. *Omul fără însușiri* răspunde aceleiași definiții. Deși Musil plasează acțiunea prin 1913, el descrie omul din 1925. Într-o Viena a închipuirii, un artist ratat, Walter, un diplomat, Tuzzi, soția lui care, îndrăgostită de filozofie, cere să i se spună Diotima, un general nițel cam ridicol, Stumm, industriașul Arnheim și, în sfârșit, cuplul semiincestuos al neliniștiților Agathe și fratele ei, Ulrich, „omul fără însușiri”. Cam aceleași personaje ca și la Huxley. La fel de nestatornice, de caricaturale, prinse cu reculul și deznădejdea umorului: „La drept vorbind, Lindner transforma tot ce atingea în comandament moral (...). Dormea șapte ore. Obligațiile sale de profesor (...) îi luau între trei și cinci ore zilnic. Cinci ore în șir (aproape douăzeci de mii de ore în zece ani!) erau consacrate lecturii. Două ore și jumătate erau folosite pentru redactarea lucrărilor personale (...). Idealul omenirii i se părea a fi o comunitate de personalități morale deplin responsabile care, asemeni unei armate civile a lui Dumnezeu, ar lupta fără preget împotriva nestatorniciei naturii inferioare, făcând din cotidian un sanctuar (...). Oricine i-ar fi examinat orarul cotidian ar fi văzut că el acoperea, socotind și variantele, doar douăzeci și trei de ore; lipseau deci șaiszeci de minute pentru a împlini o zi, iar patruzeci au fost consacrate, o dată pentru totdeauna, conversației și înțelegerii eforturilor și caracterului aproapelui...”<sup>3</sup>

Cele de mai sus ar fi putut fi foarte bine scrise de Gide, în *Pivnițele Vaticanului*, ori de Huxley. E vorba de o *viziune romanească alcătuită numai din spirit critic*.

Nici un personaj nu va fi cruțat. Fiecare își traduce, invincibil, propriul vid; tot ce spune sau face un personaj e înscris dinainte ca *negativ*. La limita „romanului ironic”, studiul românesc nu urmărește crearea, compunerea, creionarea oamenilor (nici chiar judecându-i cu severitate), așa cum făcea romanul

<sup>1</sup> Aldous Huxley: *Eyeless in Gaza*, 1936.

<sup>2</sup> Luigi Pirandello: *Uno, nessuno e centomila*, Mondadori, 1926, p. 44.

<sup>3</sup> Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 162



realist, ci *destrămarea* lor. Romanul devine antiroman, el nu compune o *aventură*, ci *absența aventurii*. Intriga aparentă din primul volum al *Omului fără însușiri* (formarea unei societăți oculte care pregătește, pentru anul 1918, a 70-a aniversare a suirii pe tron a lui Franz-Joseph – să nu uităm că romanul a fost scris după căderea Imperiului), este un pretext românesc la fel de comic ca și acela din *Pivnițele Vaticanului* (adevăratului Papă i se substituie unul fals) ori din *Cerc vicios* (inventarea „pantalonilor pneumatici”).

Ironia este mai puțin vizibilă, dar la fel de constantă, în trilogia lui Hermann Broch, *Somnambulii* (1928–1931). Aproape contemporan cu Musil, Broch dă și el impresia, la prima vedere, că scrie o „cronică”. Așa cum Musil evoca imperiul austro-ungar, Broch studiază în aparență generațiile Germaniei imperiale, datând cu precizie – din cincisprezece în cincisprezece ani – materia fiecăruia dintre romanele sale: *Pasenow sau romantismul*, 1888; *Esch sau anarhia*, 1903; *Huguenau sau realismul*, 1918.

Dar, ca și la Musil, ceea ce ar fi putut fi frescă socială și zugrăvire a unei epoci se dizolvă într-un roman care își *disprețuiește subiectul*. Ofițerul Pasenow e caracteristic pentru o întreagă epocă; în pofida onestității, iluziilor și neliniștilor sale, el rămâne o cochilie goală. Romancierul naturalist – Thomas Hardy scriind *Jude neștiutul* – se situa, și el, mult deasupra personajului considerat dintr-un punct de vedere *biologic*; dar în răceala și distanța amintite, el păstra o simpatie caldă și o milă lucidă pentru acest biet erou uman... Romancierul *ironic* nu mai simte această căldură reținută. El nu denunță numai cruzimea destinului biologic, ci condamnă meschinăria omului supus acestui destin. Cu o indiferență mâniașă, el face disecții: un ofițer – mărunț nobil de țară – ca Pasenow, un mic burghez agitat de ideea revoluției, ca Esch, un cinic disperat ca Huguenau sunt pentru Broch niște cobai, niște marionete cu ajutorul cărora demonstrează că omul nu reprezintă o dramă, ci un faliment...

Broch și Musil își investighează personajele într-o măsură mai mare decât toți ceilalți romancieri „psihologiști”, dar o fac pentru a arăta că psihologia e o deșertăciune... Ei zugrăvesc o lume, o neliniște, o criză de conștiință, fără ca toate acestea să dea naștere unei drame emoționante. Ei nu vor să emoționeze. Nu vor, adică, să pună în evidență drama, considerând că măruntele falimente omenești nu merită numele de drame... Drama, dacă există una, e a lor și a cititorului care descoperă, în adâncul studiului psihologic, *vacuitatea* psihologiei umane.

Toate acestea se simțeau deja la Gide: *Paludes* este o schiță de 50 de pagini, afectate și distractive, făcută de un scriitor francez; în *Omul fără însușiri*, mai viguros dar mai greoi, un scriitor german amplifică, până la 1.600 de pagini, această schiță. Romanul ironic al lui Gide, Pirandello, Huxley, Broch și Musil ne face să întrezărim cruzimea și dezgustul romancierului față de dramele inimii, de psihologia savantă, ori față de luarea în serios a veșnicilor încurcături omenești. Această ironie ia o formă patetică la italianul Pirandello, spirituală – la francezul Gide, plină de umor la englezul Huxley; mai profundă și mai răutăcioasă la Robert Musil și la Hermann Broch.

Romanul ironic amestecă însă două intenții: una dintre ele este tendința de a zugrăvi inutila complicare a mobilurilor și resorturilor psihologice ale omului, transformând-o în comedie sarcastică; este o aprofundare și o renunțare la „analiza psihologică”, fără incidență aparentă în forma exterioară a romanului<sup>1</sup>. Cealaltă tendință are un efect mai imediat: convinși de neseriozitatea „intrigii psihologice”, romancierul nu se mulțumește să-și descalifice eroii reprezentativi, și nici să cerceteze în mod ironic vidul prezentat de ei sub numele de psihologie. Pentru el, romanul nu este descrierea convingătoare a unei „drame umane” limitate, ci un fel de sondaj în minciunile, comediile, falsele drame create de oameni. Romanul nu va mai fi *centrat* pe un fapt divers, studiat cu gravitate. „Forster explică foarte bine că povestirea nu contează. Ea este cel mult un șir cronologic, un fișic de monezi.”<sup>2</sup> Devine chiar avantajos să nu mai „povestești o istorie” redusă la punctul de vedere unic al povestitorului moralist (chiar dacă e cinic ca Balzac), ci să exprimi dezordinea vieții înseși, confuzia doctrinelor morale, caracterul nevertebrat, ridicul, trecător al realității umane.

Dintre aceste două tendințe, ultima, cea care modifică viziunea românească și tehnica romanului, capătă mai repede conștiință de sine. Adevăratul romancier este un *artist*, preocupat mai degrabă de *tehnica românească* decât de o viziune filozofică asupra psihologiei umane. Marea generație din 1925 – în care, alături de Joyce, Virginia Woolf, E. M. Forster, Aldous Huxley, se regăseau un Gide sau un Pirandello, ajunși la maturitate, un Kafka sau un Proust, care muriseră, precum și, izolați, un Musil sau un Broch – această generație s-a afirmat în primul rând pe plan tehnic și estetic, refuzând construcția dramatică a romanului. După falimentul intrigii psihologice și sociale, imaginația românească trebuia să

<sup>1</sup> Abia după 1955, adică după treizeci de ani de la ivirea lor, tendințele pe care le definim aici vor fi transformate, de „romanul curent”, cel care se publică, se citește și se uită, în obișnuință și în *stil vulgarizator*.

<sup>2</sup> Raymond Las Vergnas: *Cavalerie légère*, Albin Michel 1960, p. 69.

caute alte arhitecturi.

\* \* \*

Romanul se schimbă deci aidoma unui peisaj văzut din avion, atunci când *punctului de vedere unic* al povestitorului din romanul tradițional i se substituie *multiplicitatea punctelor de vedere*. Gide îi explica într-o zi lui Roger Martin du Gard: „Pentru a te face mai bine înțeles, ai trasat o linie orizontală pe o foaie de hârtie. Apoi, luând lanterna, ai plimbat încet punctul luminos de la un capăt la altul al liniei: „Iată *Barois*-ul dumitale, iată și *Familia Thibault*... Îți imaginezi biografia unui personaj ori istoricul unei familii și proiectezi în mod cinstit, an de an, asupra lor lumina dumitale... Eu, uite cum vreau să compun *Falsificatorii de bani*...”<sup>1</sup> A întors foaia, a desenat un semicerc mare, a pus lanterna la mijloc și, învârtind-o pe loc, menținând adică lanterna în punctul central, a plimbat raza pe toată lungimea curbei: „Înțelegi? Sunt două estetici. Dumneata expui faptele ca un istoriograf, în succesiune cronologică. Un fel de panoramă desfășurată în fața cititorului. Dumneata nu povestești niciodată un eveniment trecut prin mijlocirea unui eveniment prezent...”<sup>1</sup> Teoretician al romanului mai mult decât romancier, Gide își dădea seama totuși că o nouă realitate romanescă se apropie. *Fărămițarea timpului*, confuzia punctelor de vedere vor permite proiectarea, asupra materiei vii, a mai multor proiectoare în locul unuia singur; vor permite, de asemenea, secțiuni din unghiuri diferite, cu deschideri diferite. Aceste reflecții ale lui Gide vestesc cu o anticipație de treizeci și cinci de ani romanul din 1960 al lui Michel Butor, *Trepte*, unde o serie de evenimente neînsemnate și absolut banale – câteva săptămâni din viața unei clase de liceu parizian – sunt minuțios studiate din „punctele de vedere” ale unor personaje atât de diferite cum sunt profesorii și elevii.

După 1950, cvartetul lui Lawrence Durrell (*Justine*, *Balthazar*, *Mountolive*, *Clea*) va încerca să creeze imaginației romanești, într-o factură mai bogată, dimensiuni noi. Într-o Alexandrie grea de parfumuri orientale și de estetism englez, întâlnirea câtorva personaje cosmopolite creează o combinație de evenimente, aventuri pline de farmec, constituind un fel de „pentaclu” geometric: patru istorii de dragoste intricate și semnificația lor suprarreală. Durrell face și aici un fel de *puzzle* din evenimentele singulare care ar constitui pentru romanul tradițional un „subiect bun”, dar o face cu intenția de a ne revela o realitate hiperumană<sup>2</sup>: „Dacă vrei să fii... nu spun original, ci doar contemporan, trebuie să încerci un «careu», ca la poker, sub formă de roman; cele patru istorii să fie, de pildă, străbătute de un ax comun și fiecare dintre ele să fie dedicată celor patru puncte cardinale. Un continuum, dacă vrei, încarnând nu un *timp regăsit*, ci un *timp eliberat*. Curbura spațiului ți-ar oferi o povestire cu formă stereoscopică, în timp ce personalitatea umană văzută prin acest continuum ar deveni, poate, prismatică (...). De altfel, nimic nu trebuie să fie prea *căutat*. Povestea trebuie să fie chiar banală, un băiat întâlnește o fată... Dar, tratând-o astfel, nu vei alerga, așa cum aleargă majoritatea contemporanilor tăi, de-a lungul unei linii punctate...”<sup>3</sup>

Trebuie oare într-adevăr invocată curbura spațială pentru a exprima nevoia recentă a romanului de a „încrucișa” aventurile în scopul obținerii unui roman cu mai multe dimensiuni, în locul povestirii liniare?

Durrell nu este de obicei atât de pedant; e mai degrabă încărcat de culori, de patetic, de paradoxuri, de emoție și chiar de retorică... Dar, în 1954, când ne face cunoscut planul operei sale, în *Clea*, așa cum a făcut Proust în *Timpul regăsit*, cu treizeci de ani înainte, suntem obligați să-i acceptăm formulele. Ele ne arată că romanul are pretenția de a se sustrage „timpului oficial”, biografiei, povestirii bine conduse, liniei punctate, spre a exprima acea realitate umană profundă care nu aparține anecdotei și care constituia odinioară domeniul tratatului mistic, confesiunii, poeziei.

Roman în formă de poliedru, refuzând și disprețuind linia dreaptă a unei povestiri vioaie, sentimentale, psihologice ori sociologice... Teorie emisă de singurul mare romancier internațional de după 1947, Lawrence Durrell... Ba exista însă încă din 1920<sup>4</sup> în convorbirile lui André Gide cu Roger Martin du Gard, în activitatea, pe atunci secretă, a lui Joyce, în opera lui Proust al cărei renume se datorează exclusiv lui Léon Daudet... O întreagă civilizație literară cere romanului să exprime nu viața socială și psihologică, ci acel „dublu” simbolic al vieții care a fost epopeea și poezia.

<sup>1</sup> Cf. Roger Martin du Gard: *Oeuvres complètes*, Gallimard, vol. II, p. 1 371.

<sup>2</sup> Comit în mod voit acest barbarism. Limbajul nostru fiind uzat, prefixul *hiper* are o rezonanță care-i lipsește prefixului *supra* alterat de spiritualism.

<sup>3</sup> Lawrence Durrell: *Clea*.

<sup>4</sup> Roger Martin du Gard: *Oeuvres complètes*, Gallimard, vol. II, p. 1371.

„Dumneata nu povestești niciodată un eveniment trecut prin mijlocirea unui eveniment prezent”, îi reproșă, în 1920, Gide lui Martin du Gard. Reproșul era nedrept: acest procedeu e admirabil utilizat de Martin du Gard în *La Sorellina*.

El este la fel de bine folosit, în aceeași epocă, de către François Mauriac. Ce poate fi mai abil, mai „modern”, prin „întoarcerile în trecut”, prin arta de a amesteca prezentul, trecutul, trecutul anterior, imperfectul, decât, de pildă, *Cuibul de vipere* din 1932? Un prezent greu și înăbușitor apasă neîncetat confesiunea unui octogenar: un bătrân avar, rău, închis în el însuși, scrie din răzbunare pagini care vor fi citite după moartea lui. În fiecare capitol, el se joacă cu timpul, amintind când de o etapă a vieții sale, când de o alta, și mai îndepărtată, întorcându-se apoi în prezent... „Reiau caietul acesta după o criză ce m-a ținut aproape o lună la cheremul vostru”, spune el la începutul capitolului X. Cinci rânduri mai jos avem de-a face cu trecutul apropiat, trecere prilejuită de vizita nepotului său: „Duminica trecută Phili a venit să-mi țină de urât...” Apoi, în pagina următoare, o meditație atemporală asupra vieții sale în ansamblu: „Isa, iată cât de nenorocit am fost”...<sup>1</sup>, care, printr-o tranziție abilă, conduce la un vechi episod întâmplat cu douăzeci de ani în urmă, legat de amintirea unui nepot... Nu lipsesc nici aluziile la ceea ce se va petrece după moartea naratorului, la viitor adică... Plasând în mod arbitrar redactarea capitolului X în iulie 1930, Mauriac izbutește, în aproximativ cincisprezece pagini, un tur de forță: cititorul e purtat succesiv din iulie 1930 în 1932 (viitor), 1910, 1914 și, din nou, în iulie 1930... Recunoaștem cu ușurință procedeul folosit câțiva ani mai târziu de Huxley în *Orb prin Gaza (Eyeless in Gaza)* și care în epoca respectivă era considerat drept un merit al lui Proust...

Între Proust și Huxley pe de-o parte și François Mauriac de cealaltă, diferența constă în faptul că la primii procedeul e vizibil, în timp ce Mauriac dă impresia că scrie în cea mai tradițională manieră, având cochetăria să introducă pasaje de tranziție acolo unde Huxley le omite... De asemenea *Genitrix* (1923) ne introduce când în conștiința unui personaj, când în a altuia, când în chiar conștiința romancierului care-și supraveghează personajele (Sartre îi va reproșa acest lucru lui Mauriac într-un articol celebru apărut în 1938). Iată deci că acea tehnică care va face gloria lui Gide sau Huxley exista înainte de a fi fost publicate *Falsificatorii de bani* ori *Punct, contrapunct*. La Mauriac, ea este însă deghizată abil și discret, nicidecum pusă în valoare ca o descoperire revoluționară...

În orice caz, romanul a simțit nevoia de a miza pe relativitatea timpurilor și „punctelor de vedere”, în scopul de a oferi o realitate mai complexă și mai multiplă. Vom admira aceste dislocări la Proust, Gide, Huxley, pentru că ei știu să le pună în valoare. Cazul lui Mauriac, care le folosește cu pudoare și discreție într-o povestire aparent tradițională, demonstrează însă că ele erau inevitabile.

\*\*\*

Pare să se fi terminat – rutina își va lua însă revanșa – cu povestirea relatată de un narator obiectiv, instalat într-un fotoliu, memorialist abil și foarte bine documentat al unei istorii trecute. Imaginația și viața trebuie să-și recapete caracterul neprevăzut. Așa cum regia se reînnoia prin 1925, punând actorii să circule între sală și scenă, romanul se amuza acuzându-l pe romancier. Chiar atunci când Pirandello arunca în arena simbolică cele *Șase personaje în căutarea unui autor*, parodie a dramei, Gide introduce în *Falsificatorii de bani*, parodie a romanului, pe însuși romancierul care scrie cartea... La Proust, naratorul, Marcel, era personajul principal a cărui conștiință reprezintă un fel de joc subtil de oglinzi paralele, în care personajele *Timpului pierdut* se reflectă din toate unghiurile posibile, la infinit... În *Punct, contrapunct*, Huxley face același joc dublu: „Introducerea în roman a unui romancier va servi drept pretext pentru generalizări estetice (...). Specimene din opera sa vor ilustra alte maniere, posibile ori imposibile, de a povesti o istorie.”<sup>2</sup>

Am putea vedea aici un simplu „joc intelectual”, puțin cam prețios, cu desăvârșire literar. Dar acest procedeu artificial – introducerea romancierului în roman marchează precis momentul în care romancierul renunță la privilegiul cam școlăresc de a fi comentatorul, glosatorul personajelor sale, profesorul care le explică, psihologul care le epuizează semnificațiile... Înainte de a se face nevăzut, el îl scoală pe „povestitor” din fotoliul de stilist și de psiholog în care se instalase, pentru a-l întreba dacă are dreptul să se considere atâteaștiutor, sociolog, psiholog și gânditor...

Nu e vorba aici decât de reacția firească a romancierului într-o epocă nouă care pune în discuție

<sup>1</sup> François Mauriac: *Cuibul de vipere*, trad. de Ion Mihăileanu, Editura pentru Literatură, 1967, pp. 217–218.

<sup>2</sup> Aldous Huxley: *Punct, contrapunct*, trad. cit., vol. II, p. 122.

postulatele romanului și privilegiile romancierului. Până la epoca la care ne referim aici, romancierul povestea „o istorie”, cerându-le personajelor să joace în respectiva istorie rolurile cărora le-a destinat... Acum totul se schimbă. Gide, Unamuno, Pirandello, Proust, Huxley, renunțând să povestească ei romanul, dau cuvântul „personajelor”, fără a încerca să le explice ori să le interpreteze.

De aceea ei sunt ispitiți o clipă să opună autonomiei personajelor autonomia romancierului. E o „criză” scurtă, puțin cam „literară”. Curând, punctul de vedere al romancierului se estompează în fața noii „tehnici” a romanului care va fi următoarea: numai *personajele au cuvântul*. Romanul secolului al XX-lea se născuse.

\*\*\*

„Majoritatea marilor autori contemporani, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, au încercat, fiecare în felul său, să mutileze timpul”<sup>1</sup>, scria Sartre în 1938. La drept vorbind, jocul romancierului cu timpul era foarte abil încă la postrealiști și la François Mauriac, de pildă, care folosește pentru propriile-i scopuri tehnica postrealistă. Nici racursul, nici întoarcerea în trecut nu erau necunoscute și cel mai neînsemnat roman scris prin 1920 știa să jongleze cu timpul, ba făcând să trăiască o scenă în durata ei adevărată, ba rezumând trei luni sau trei ani ori întârziind câteodată în analiza vreunui moment pentru a-l fixa în durată.

Afară de metafizica timpului, care slujește drept pretext operei sale și constituie o *teorie*, Marcel Proust n-a înfăptuit în fond nici o revoluție tehnică. El evocă trecutul, îl analizează, întârzie asupra analizei, face comparații, dar nimic din toate acestea – atât în ceea ce privește ritmul cât și impresia produsă – nu se îndepărtează de „romanul de analiză”, de *Adolphe*, de pildă, exceptând, bineînțeles, cultul pentru minuție. Citindu-l pe Proust nu încerci în mod direct o nouă senzație a timpului: Proust disertează asupra timpului, romanul său desfășurându-se însă foarte lent și creând impresia de cronică (dacă exceptăm pasajele „teoretice” cu madeleina, cu caldarâmul Veneției etc., care nu sunt noutăți în tehnica romanească, ci reflecții și disertații).

Fiindcă renunță la analiză, Faulkner e mai stufos și mai arid. La el densitatea trecutului nu ni se oferă decât prin densitatea conștiințelor. Urmărim în *Sanctuar* senzațiile de zi cu zi ale personajelor, evenimentele, acțiunile dramatice ale romanului fiind percepute prin reminiscențele personajelor, prin ideile lor trecătoare: în cursul lecturii, înțelegem treptat că tânăra Temple a fost violată cu ajutorul unui cocean de porumb; răsfoind însă romanul la întâmplare, ori recitindu-l, cititorul nu va putea regăsi acest pasaj și nici nu-l va putea situa la o pagină precisă... Crima reușește să se impună, fără a se fi vorbit vreodată despre ea. În *Absalom, Absalom*, Faulkner începe cu sfârșitul: povestirea urcă progresiv în timp, revenind în urmă cu un secol. În *Zgomotul și furia*, istoria zbuciumată a unei familii din Mississippi, ai cărei membri sunt aproape toți tarați, transpare încet, ca o masă amorfă în care cronologia e greu de precizat, din monologurile interioare juxtapuse ale mai multor personaje, din conștiințele lor îmbucătățite și tulburi. Mai mult, până și ordinea capitolelor constituie o dislocare a timpului: 7 aprilie 1928, 2 iunie 1910, 6 aprilie 1928, 8 aprilie 1928.

Procedeul va fi reluat, în 1936, de Aldous Huxley în *Orb prin Gaza*. Datarea succesivă a capitolelor e următoarea: 30 august 1933, 4 aprilie 1934, 6 noiembrie 1902, 8 decembrie 1926, 6 noiembrie 1902, 8 aprilie 1934, 30 august 1933, 2 aprilie 1903, 16 iunie 1912 etc. Evident, în felul acesta, romanul devine un *puzzle* pentru cititor, sugerând prin aceasta o cronologie tulbure, o oarecare „profunzime” a destinului. Cunoaștem istoria *din etape*, tot *din etape* reconstituim romanul; exact așa cum facem și când ne gândim la propria noastră viață, sondând-o fragmentar și nu într-o ordine cronologică perfectă. Reușita lui Huxley e de altminteri incontestabilă, iar procedeul va fi reluat de Louis Guilloux în *Jocul răbdării*.

Înainte de Huxley, Virginia Woolf făcea un joc întrucâtva diferit: în *Orlando* (1929) povestirea începe în secolul al XVI-lea și eroul se numește Orlando; încetul cu încetul, fără ca autorul să ne prevină, ne aflăm în secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, iar eroul a devenit eroină, fără a fi îmbătrânit de altminteri.

În timpul „regândit” și retrăit de Proust, în timpul îmbucătățit și tulbure al lui Faulkner ori Huxley, romanul descoperă un nou fel de simțire și de imaginație. Căci, dacă cititorul trebuie să *trăiască* romanul, ar fi fost arbitrar ca evenimentele să fie percepute potrivit ordinii cronologice. Ordinea cronologică e necesară unui capitol de istorie; dimpotrivă, sentimentul pe care-l încercăm față de viață și de trecut, natura acestui sentiment nu se poate exprima ca în romanul ori povestirea tradițională, prin respectarea

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre: *Situations I*, Gallimard, 1948, p. 77.

cronologiei.

Dislocarea povestirii nu poate fi însă redusă – și nu s-a redus niciodată – la această „mutilare a timpului”. Oricât de necesară în unele cazuri, ea nu este decât un procedeu și încă unul foarte simplu. În fond, impresia de adâncime trăită pe care o dă Faulkner ține nu atât de perceperea întârziată a evenimentelor, cât de faptul că romanul e trăit simultan de *mai multe conștiințe*, cu care cititorul are o comunicare directă. Multiplicitate există atât în *Orb prin Gaza*, cât și în *Valurile* Virginiei Woolf. De altfel, impresia de viață colectivă și de densitate pe care o procură marea trilogie a lui Dos Passos, *U.S.A.*, se datorează mai mult fragmentării punctelor de vedere decât dislocării timpului.

Încă la începutul secolului, Thornton Wilder, strămoș clasic al romanului american, recurgea în cartea sa perfect realistă, *Puntea Sfântului Ludovic*, la o anumită sofisticare în compoziție; nevoii de densitate îi răspundea juxtapunerea biografiilor a cinci persoane moarte într-un accident. În celebra *Paralelă 42°* (1930) a lui Dos Passos, încercare de a evoca total și masiv viața americană dintre 1900 și 1917, personajele rămân aproape anonime, chiar dacă iau, succesiv, cuvântul. Romanul se proiectează, aproape simultan, pe trei ecrane, amestecând continuu forme diferite de evocare a realității: episoade trăite de unele personaje – Mac, Jeney etc.; monologuri interioare care rup povestirile și poartă invariabil titlul „Ochiul obiectivului”; în sfârșit, sub titlul *Actualități* sunt inserate brutal în text tăieturi din presă, talmeș-balmeș și fără punctuație, dând ochiului impresia pe care ar fi avut-o parcurgând titlurile din ziare: „Directorul unui liceu nu permite sărutul. Trei persoane mor după ce au mâncat conserve. Lămpi cu arc vor lumina cele mai întunecoase zone din Chicago”<sup>1</sup>. E ciudat că în aceeași epocă scriitorul sovietic Pilniak folosește același procedeu, introducând în roman scurte texte luate din ziare, tăieturi din știrile de actualitate, titluri de ziare; și, în acest sens, *Volga se varsă în Marea Caspică* părește realismul obiectiv uniliniar în favoarea unei investigații estetice și a unei arte care evoluează pe planuri diferite.

Viața multiplă, multiformă, masivă și ambiguă, pretinde o altă tehnică romanescă decât arta povestitorului a cărui menire era doar să rețină atenția. Dar, nu numai „volumul” vieții, ci și finețea și complexitatea ei o pretind. Aproape în același moment, dar evocând realități foarte deosebite, pur sociale la unul, cu desăvârșire artistice la celălalt, Dos Passos și Gide au simțit nevoia de a disloca tehnica uniliniară a povestirii și de a o înlocui printr-o acțiune multidirecțională.

Dar nu e suficient să mlădiezi sau chiar să răstorni cronologia romanescă. Noua densitate a operei se obține și prin juxtapunerea mai multor puncte de vedere și prin cufundarea în fiecare dintre conștiințe. Impresionismul anglo-saxon reprezintă ucenicia acestei arte a scufundătorului.

---

<sup>1</sup> John Dos Passos: *Paralela 42°*.

## IX Explorarea straturilor profunde impresionismul

*Arta romanului în Anglia: Joseph Conrad, Henry James. – Ritmul impresionist: E. M. Forster. Katherine Mansfield. – Materia nedefinită a vieții: Virginia Woolf și pulberea luminoasă a clipelor, trăirea în stare pură. – Aria impresionistă a lui Sartre și Nathalie Sarraute. – Romanul pointillist.*

*Brutalitatea conștiințelor: Faulkner. – Deformarea limbajului – De la americani la „noul roman”. – Lirismul obscur al conștiinței. – Noi căi ale romanului.*

Romanul în care viziunea are o mai mare însemnătate decât povestirea își va găsi formula în Anglia. Dacă îl exceptăm pe Dickens, putem spune că aici desenul în trăsături groase de cărbune al frescei realiste nu s-a impus. Personajele lui Galsworthy nu au corpolența și densitatea trăsăturilor caracteristice personajelor lui Zola și nici, bineînțeles, teribila vibrație a celor dostoevskiene. Chiar și decorul e mai puțin încărcat, fără adâncime epică, mai mult moral decât social, fără acele unghere de umbră pe care le ascund deopotrivă bulevardele politicii și străduțele comerciale.

Admiratori ai lui Flaubert, Zola, Maupassant, romancierii anglo-saxoni evoluează totuși spre un desen mai palid și mai nuanțat, unde umbrele nu sunt accentuate, ci delicate și nuanțate. De la naturalism la impresionism, trecând progresiv prin opera lui Joseph Conrad, Henry James și E. M. Forster, pentru a ajunge la Katherine Mansfield și la Virginia Woolf, pozitivismul compact care domnea în 1875 se diluează până la topire în nuanțele diafane ale pointillismului psihologic. Totul se petrece prin tranziții lente, în timp ce în Franța ironia născută de simbolism marchează o mai vădită revoluție. Arta romanului în Anglia își schimbă pe nesimțite direcția: observarea exterioară a realității sociale e diluată în senzații lăuntrice și într-o pulbere de imagini. Galsworthy descrie încă oameni pe străzi, Virginia Woolf nu mai evocă decât reflexele strălucitoare ale unor imagini.

Nuanța<sup>1</sup> a fost aceea prin care anglo-saxonii au evadat din arta realistă, simțul nuanței atrăgându-i cu o forță invizibilă departe de zugrăvirea pozitivă, spre pulberile unde însăși psihologia cedează în fața misterului pe care îl ascunde.

Arta romanului în Anglia a sfârșit prin a deveni arta romanului englez: sensibilitate intimă și reținută, viața văzută, din interior, surprinzător de divers colorată la suprafață, sumbră în adâncuri, totdeauna zugrăvită în amănunt prin numeroase tușe ușoare, cu o bunăvoință visătoare și o neliniște ascunsă ce se unesc în umor.

\* \* \*

Nutriți, la sfârșitul secolului al XIX-lea, de o tradiție naturalistă pe care o admirau, fără a o iubi în fond, un Conrad ori un Henry James se simt încă atrași de intrigă, de dramă, de povestirea bine condusă.

În istoriile sale marinărești, Joseph Conrad este, bineînțeles, în primul rând un povestitor: eroul din *Lord Jim* își povestește viața timp de trei ore cu ceasul în mână... Dar de sub povestirea vioaie și pitorească, de un picaresc ușor, răzbate o altă intenție: viața, cu neputință de povestit, răzlețită și masivă deopotrivă, nu se poate reduce la confesiune, la povestire, la anecdotă: „De multe zile de foarte multe zile nu vorbise cu nimeni, în schimb avusese nesfârșite convorbiri cu el însuși, tăcute, incoerente, ca un prizonier singur în celulă, sau ca un călător pierdut în deșert. În momentul acela răspundea unor întrebări care n-aveau importanță, deși erau puse cu un scop precis; dar se îndoia că va mai putea vreodată în viitor vorbi deschis cu cineva.”<sup>2</sup>

În toate romanele lui Conrad, eroul, ca și Lord Jim ori căpitanul din *Taifun*, este pus în fața unui „proces”, unei împrejurări care îl obligă juridic să dea socoteală de evenimentele trăite de el. Și atunci înțelege că orice povestire înseamnă minciună: „Până și sunetul propriilor lui declarații sincere îi întărise convingerea că vorbele nu-i mai puteau fi de nici un folos. Omul de acolo părea că-și dă seama de starea lui deznădăjduită. Jim se uită la el, apoi își întoarse ochii hotărât, ca pentru o despărțire definitivă.”<sup>3</sup> Numai acest om, căruia Lord Jim nu-i putea explica ceea ce se întâmplase și pe care îl privi îndurerat, va putea într-o zi, reluând lucrurile, să sugereze ce mister a fost viața trăită de Jim: „Mai târziu, în orice colț al lumii s-ar fi aflat, lui Marlow îi plăcea deseori să-și aducă aminte de Jim (...). Asta se întâmpla poate după vreo cină, pe o verandă drapată în frunziș împletit (...), în întunericul adânc punctat de focul țigărilor

<sup>1</sup> Inspirația simbolistă se vedește peste tot, la Giraudoux, Virginia Woolf, în timp ce eticheta „simbolist” nu desemnează decât un grup de poeți minori din Franța.

<sup>2</sup> Joseph Conrad: *Lord Jim*, trad. de Ticu Archip, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 50.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 50.

aprinse (...); și de la prima vorbă, trupul lui Marlow, întins alene pe scaun, încremenea, ca și cum spiritul său și-ar fi luat zborul îndărăt, împotriva curgerii timpului, ca să rostească, prin buzele lui, din adâncul trecutului."<sup>1</sup>

Așa cum se va întâmpla mai târziu la Proust, memoria dă vieții o nouă dimensiune, incertitudinile memoriei reprezentând zona de eroare aflată la hotarul dintre povestire și realitate... Abia atunci romanul marinăresc plin de aventuri și ciudățenii, caracteristic lui Conrad, poate urma firul istoriei lui aparent realiste: „*Patna* avea o punte lungă, și toate bărcile erau înșirate acolo (...). Jim m-a asigurat, cu vădită grijă de a fi crezut, că făcuse înainte tot ce trebuie, așa ca bărcile să fie gata la nevoie. Își cunoștea datoria...”<sup>2</sup> Plutește pe ocean, spre porturi și escale, bătrâna galeră și, o dată cu ea, frumoasa povestire... dar romanul a devenit reflex al romanului, iar farmecul nu i-l mai dă șirul neîntrerupt al zilelor, ci șovăielile memoriei... Povestirea lui Conrad rămâne, în mod sigur, o istorie „liberă și hoinară”, fiind în același timp și proiecția acestei istorii în afundurile submarine, o umbră și o enigmă, „un eveniment menit să coloreze existența”<sup>3</sup>.

Henry James e și el un povestitor și *O coardă prea întinsă* pare la primul contact un fel de istorie abil orânduită, ba chiar o istorie cu fantome: o mare casă englezească, la țară, unde, într-o atmosferă din ce în ce mai încordată, doi copii, profesoara lor și servitorii sunt stăpâniți de halucinații. Dar, ca și la Conrad, povestirea este indirectă, evocând o nouă dimensiune provenită din dificultatea de a o închide într-o formă anume: „E dincolo de orice, spune naratorul fictiv. Nu cunosc nimic pe lume care să-i semene cât de cât... – Te referi la efectul de groază? am întrebat... Ar fi voit parcă să-mi răspundă că lucrurile nu erau chiar atât de simple, și că nu putea găsi termeni exacți pentru a se exprima...”<sup>4</sup> Povestirea evenimentului pălește în fața bogăției trăirii: „N-aș fi izbutit niciodată – chiar dacă m-aș fi lăsat în voia amintirilor – să reproduc uimitorul comentariu secret cu oare însoțeam, până la exces, orele, și așa atât de pline, ale vieții noastre comune.”<sup>5</sup> Ca și romanele lui Conrad, romanul lui Henry James, dincolo de un adevăr superficial, caută un efect: „*a întinde și mai mult coarda emoției noastre*”.

Astfel, înainte de a fi fost formulate, după 1920, teoriile impresionismului, Conrad și Henry James descopereau un procedeu impresionist și anume: faptele relatate, zugrăvite amănunțit dar prin tușe ușoare, sugerează că dincolo de pânză există o altă realitate, indefinisabilă. Dedesubtul suprafeței pitorești a povestirii viața ori fascinante, se impun misterul și adâncimea evenimentului care scapă povestirii. La Conrad, un naufragiu nu este numai un episod al povestirii, ci o realitate masivă, necunoscută, cu neputință de analizat ori de reconstituit, după cum reiese din cele ce urmează: „Faptele pe care acești oameni voiau numaidecât să le cunoască, au fost vizibile, pipăibile, la îndemâna simțurilor; avuseseră locul lor în spațiu și în timp și ca să se împlinească, le trebuise un vapor de o mie patru sute de tone și douăzeci și șapte de minute pe ceasornic; ele alcătuiau un tot cu anume trăsături, cu anume nuanțe, un aspect complicat de care ochiul putea să-și amintească, dar și cu un *ceva în plus: ceva* nevăzut, un duh ducând la pierzanie, ca un suflet răuvoitor...”<sup>6</sup>

Acest „ceva în plus” constituie încă de pe acum esențialul romanului impresionist: anume senzația că dincolo de povestirea obiectivă – care a devenit insuficientă – dincolo chiar de conștiința evenimentelor trăite pe oare personajele o dobândesc, există o realitate impenetrabilă a evenimentului.

Astfel, *Taifun* (1903) este relatarea amănunțită, perfect realistă, a celor trei zile în care o bătrână corabie înfruntă un ciclon; povestirea nu are însă valoare decât în măsura în care își face simțită neputința de a reda masiva totalitate a faptelor, evenimentul absolut ce nu poate fi descris în întregime.

Devine sensibilă aici o *metamorfoză* a romanului care va căpăta un aspect mai deplin la Joyce ori Kafka: scopul și materia povestirii nu mai rezidă în ceea ce se povestește, ci într-o realitate a cărei profunzime, complexitate, densitate o sustrag posibilităților povestirii și analizei.

Lenta evoluție britanică spre impresionismul total al Virginiei Woolf e marcată de dispariția progresivă a intrigii dramatice. *Europenii* lui Henry James nu se mai bizuie pe intrigă, ci constituie doar un „studiu”: într-o manieră foarte subtilă, șocul produs de confruntarea dintre sensibilitatea americanilor și a europenilor veniți în vizită; invers, în *Ambasadorii*, un american vine să reformeze Europa și e convertit de ea. La fel, E. M. Forster pornește, în *Monteriano* (*Where Angels Fear to Tread*, 1905) de pildă, de la o „aventură”; tână englezoaică văduvă Lilia se căsătorește, într-un moment de nesocotință, cu un italian vulgar și frumos. Această întâmplare declanșează lupta de la distanță între moravurile ita-

<sup>1</sup> *Ibidem*, pp. 50–51.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>3</sup> Joseph Conrad: *Lord Jim*, *Préface de 1917*, Gallimard, 1921, p. 6.

<sup>4</sup> Henry James: *The Turn of the Screw*, 1893. Cf. și vol. *Daisy Miller*, trad. de A. Ralian, B.P.T., 1968.

<sup>5</sup> Henry James: *The Turn of the Screw*, 1893. Cf. și vol. *Daisy Miller*, trad. de A. Ralian, B.P.T., 1968.

<sup>6</sup> Joseph Conrad: *Lord Jim*, trad. cit., p. 48. 180

liene și cele engleze. În *Drumul Indiilor* (1924), însă, a dispărut orice intrigă; a rămas doar ciocnirea dintre două stiluri de viață, prezentă și la Henry James. Dar în *Monteriano* ea e tratată în stare pură, servind drept pretext pentru a evoca misterul moravurilor și al sensibilităților, dacă nu pe cel al sufletelor. Realitatea romanului nu se mai află la suprafața acestuia, ci în ceea ce el nu izbutește să formuleze în întregime.

Evoluând de la naturalism la impresionism, romanul specific englez traducea, prin urmare, același fenomen ca și romanul francez care, în aceeași perioadă, trecea de la realism la „ironie”. Fenomenul la care ne referim este „spulberarea povestirii”, a acelei povestiri bine conduse, coerente, care nu e altceva decât un artificiu dramatic al romancierului. Evident, cititorul îndrăgostit de logică este cucerit de acest artificiu, care închide însă romanul în el însuși, îl transformă într-un joc arbitrar al spiritului, neglijând fie culoarea, misterul și plenitudinea impalpabilă a vieții – elemente ale impresionismului englez, – fie acea incongruență a existenței care a introdus ironia în romanul francez (și în romanele lui Huxley, englez foarte europenizat).

Teoretician al acestei revoluții, găsim un sprijin pentru teoriile sale atât în opera lui Gide cât și în cea a Virginiei Woolf, E. M. Forster pledează pentru „romanul deschis”, împotriva „romanului închis”: „În definitiv, de ce e obligat romanul să urmeze un plan? Nu se poate el oare desfășura după propria-i voință? De ce e obligat să aibă un deznodământ, ca o piesă de teatru? N-ar putea el, dimpotrivă, să se deschidă?”<sup>1</sup>

\*\*\*

După dispariția intrigii și a interesului dramatic, rămâne doar *un moment al duratei*, nestatornic, impenetrabil, total, ca marea și cerul. Pe Katherine Mansfield o preocupă în *Pe plaja golfului* evocarea unei dimineți, totalitatea unei dimineți; o dimineată în care, de altfel, nu se petrece nimic, o dimineată trăită de zece personaje – copii jucându-se, femei nepăsătoare ori copilăroase, bărbați grăbiți în drum spre slujbă – și de o turmă de oi! Deasupra acestor existențe izolate, acestor conștiințe fragmentare se întinde o colbăraie fără sfârșit, colorată, nedefinită, prea vastă pentru un spirit omenesc. Numai jocul soarelui și al norilor, la începutul și la sfârșitul nulei, evocă această imensitate... „Atunci, de ce, Doamne Sfinte, ați mai venit? murmură Harry Kember.

Nu-i răspunse nimeni.

Un noraș senin plutea prin fața lunii. În clipa aceea de întunecime, zgomotul mării răsună, profund și tulburat. Apoi norul plecă să rățăcească departe, iar zgomotul mării deveni un murmur nedeslușit, ca și cum se trezea dintr-un somn vis. O liniște se lăsă peste toate”<sup>2</sup>.

Nimeni nu va putea explica niciodată în *întregime* ce anume a însemnat această dimineată. Romanul impresionist este doar un efort de aproximație în acest sens, efort vecin cu acela al lui Proust pentru a regăsi timpul, adică a-l stăpâni în întregime. Treizeci de ani mai târziu, grupul francez al „noului roman” reia problema cu mai mare aplicație și rigoare; așa precum Katherine Mansfield întuneca realitatea integrală a unei dimineți trecând-o prin mai multe conștiințe care nu reușeau de altfel să străpungă tăcerea lumii, tot astfel Michel Butor analizează neobosit în *Trepte* (1960), sub mai multe unghiuri diferite, realitatea banală a unei clase de liceu în răstimpul a două săptămâni de octombrie.

La Virginia Woolf, limita extremă a impresionismului constă în a răspândi ca o pulbere de aur și de alge peste paginile unei cărți încete, colorate și de nepătruns, materia nedeslușită a vieții, care nu e nici conștiință, nici realitate, ci un amestec al amândurora. Însăpări de senzații, cocoțate pe creasta valurilor vieții, deasupra verdelui gălbui și înspăimântător al adâncimilor, existență simțită asemeni acelor diafanități mișcătoare ce pot fi zărite în mare.

Când în *Valurile*, Virginia Woolf își limitează subiectul la existențele paralele ale celor șase copii crescuți împreună, ea nu vrea să facă o pictură obiectivă a celor șase destine divergente, ca Barrés în *Dezrădăcinații*; dimpotrivă, ea folosește cele șase conștiințe informe, însingurate și averse, pentru a evoca, dincolo de ele, întregul inefabil al lumii în care ele se dizolvă. Dacă până acum povestirea romanească desprindea un destin omenesc din curenții și marea de aventuri și senzații care alcătuiesc viața emotivă a cosmosului, Virginia Woolf, dimpotrivă, cufundă cele șase individualități în abisurile universale și le înecă.

Făpturile umane nu se desprind de vagul și imensul context al unei sensibilități difuze care dă culoare lumii; iar pasiunile, emoțiile, zilele lor sunt ca valurile ridicate pe acest ocean: „fiecare val se

<sup>1</sup> E. M. Forster: *Aspecte ale romanului*, trad. cit.

<sup>2</sup> Katherine Mansfield: *At the Bay* în *The Garden Party*, Penguin Books, 1955.



înălța, apropiindu-se de țărnișă, căpăta formă, se spărgea, și tăvălea pe nisip subțire vâl de spumă albă..."<sup>1</sup>

Iată senzația originară a existenței, cea pe care Sartre o va exprima în *Greața*. Omul nu-i altceva decât un raport între conștiință și lucruri. În acest lapidar raport, palpita bogăția și mortalitatea vieții. Ajunsă la limită, arta impresionistă își dezvăluie mecanismul și substanța; aviditatea, pentru a fi sigur că trăiești, de a desfășura în juru-ți lumea sensibilă, de a-ți reînnoi nunțile cu ea, în negura unor căsătorii mistice și pieritoare. În toate cărțile Virginiei Woolf ființe nemaipomenit de preocupate de ele însele se cufundă în senzațiile lor, se tem fără încetare că nu vor găsi nimic care să le satisfacă această lăcomie lăuntrică, resimțind o spaimă la gândul că această șubredă legătură dintre lume și conștiință se va rupe, așa cum i se întâmplă lui Septimus Warren Smith. „Era cuprins, mai ales seara, de aceste cumplite accese de frică. *Nu mai simțea nimic*". Dimpotrivă, o încântare la constatarea că ne mai plac șoaptele și culorile lumii, că iubim viața: „Căci numai Cerul știe de ce ne e drag lucrul acesta așa, cum îl vedem așa, înfiripându-l, clădindu-l în jurul nostru, nimicindu-l, creându-l în fiecare clipă din nou; dar fapăturile cele mai jerpelute, cele mai păraginite ruine așezate pe praguri de porți (își beau decăderea) fac ca și noi; nu le poate veni de hac, era sigură, nici o lege, tocmai din pricina aceasta; le e dragă viața. În ochii oamenilor, în pașii lor sprinteni, apăsați sau greoi; vuietul și zarva; trăsurile, automobilele, omnibusele, camioanele, purtătorii de reclame pășind târșit sau legănat; fanfare; flașnete; în triumful și zăngănitul și ciudata, ascuțita cântare a vreunui avion deasupra era ce îi era ei drag; viața; Londra; această clipă de iunie”<sup>2</sup>.

*Farul, Valurile, Anii*, toate exprimă fluxul și refluxul unei mări, acea mare care a împins-o pe Virginia Woolf la sinucidere. Ea nu simte și nu evocă viața de-cât ca pe o foșnire; și-i e teamă fără încetare, ei și personajelor sale că această foșnire va înceta... Obsesia morții stă la temelia unei opere în care viața se *reduce* la o înșiruire de impresii. Viziunea romanescă, altădată precisă și bine centrată, se tulbură ca privirea unui miop, lărgindu-se în același timp. Totul pare a fi fost văzut la o adâncime uriașă, prin straturi de ape ce bat.

Pe suprafața existenței, străvezimea sa apare puțin câte puțin... Onestul roman realist lumina până în cele mai mici unghere ale sale o realitate dăruită tuturor investigațiilor și anchetelor. Impresionismul nu se mai încrede în această supușenie și prezență imediată a lumii: „Să încercăm a crede, spune Virginia Woolf, că viața este un obiect solid, un glob pe care-l putem roti sub degete. Să ne închipuim că putem închea o povestire simplă și logică, încheind cu iubirea de pildă, pentru a trece la capitolul următor...”<sup>3</sup> Zadarnic însă... Pentru noua sensibilitate, viața este o adâncime tulburătoare în care lumina conștiinței clipește doar, se difractă și se risipește înainte de a pieri precum razele soarelui difuzate lent, apoi absorbite de apă, până la orbirea abisurilor...

Multiplă, învălășită, încropită din pulberi luminoase suspendate în vid, realitatea impresionistă nu se povestește, nici măcar nu se *descrie*. Cuvintele, gesturile mărunte ale oamenilor, ezitățile și arabescurile, abia dacă trasează câteva linii, la suprafața acestei nebuloase care este realitatea, care este „Viața”. Cititorul este astfel transformat într-un univers în fuziune, deconcertat de o optică nouă...

Departat de viziunea obiectivă, impresionismul este în definitiv o cufundare în conștiință. Nu numai viața individuală, ci țesutul confuz, alcătuit din sensibilitățile care, dincolo de pretextul ce îl constituie existența comună, se amestecă neîncetat în această chermesă de senzații primare care este impresionismul: „Nu cred în valoarea existențelor separate”<sup>4</sup>. Arta, foarte îndepărtată aici de arta romanescă tradițională, nu mai este decât o atenție încordată în fața acelui detaliu al vieții care devine materia însăși a vieții: „Îmi umplu spiritul de tot ceea ce cuprinde o odaie sau un compartiment de tren, așa precum îți umpli un stilou cufundându-l într-o călămară.”<sup>5</sup> Această atenție va fi regăsită treizeci de ani mai târziu, la Alain Robbe-Grillet și Michel Butor...

Autorul-romancier, care judeca și comenta personajele, a dispărut, iar identificarea e totală. O bruscă imersie într-o conștiință străină și obiectele pendulează schimbându-și sensul, ca într-un vis: „Sunt deasupra pământului (...). Totul este moale, totul este suplu. Pereții și dulapurile pălesc și se înclină, pătrate gălbui deasupra cărora lucește o gheață alburie... Spiritul meu se poate revărsa acum în afara corpului. Pot visa la Armadele mele călărind pe crestele valurilor...”<sup>6</sup> O conștiință nu este însă pentru cititor un refugiu, sau un observator privilegiat: străbătând mai multe conștiințe contradictorii, duse de curenți și de vârtejuri dușmane, el va parcurge acea galaxie mișcătoare și de nedescris care e viața, sumă cosmică de senzații și impresii...

<sup>1</sup> Virginia Woolf: *The Waves* (1931).

<sup>2</sup> Virginia Woolf: *Doamna Dalloway*. trad. de Petru Creția, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

<sup>3</sup> Virginia Woolf: *The Waves*, 1931.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

În acest fel, sensibilitatea impresionistă, difuză și jucăușă, provoacă în roman ruina *privilegiului povestitorului*, introducând noi tehnici, multiple forme de relativitate. Este cu neputință să apreciem faptele și personajele, atunci când trecem de la o conștiință la alta, fără răgaz și fără a avea o certitudine: „Autorul refuză să proiecteze fascicule de lumină cu lanterna. Ambiguitatea vieții trebuie să fie respectată, iar romancierul se ferește a interveni. Personajele nu trebuie văzute și, firește, interpretate decât prin intermediul gândurilor și reacțiilor altor personaje. Intervine un fel de cadril al martorilor care se pot înșela rămânând de bună-credință și a căror prezență înlătură orice bănuială de predestinare impusă din afară de către un creator de literatură”<sup>1</sup>. Povestire magistrală altădată, romanul evocă acum o realitate al cărei centru se află peste tot și nicăieri...

De la ceea ce este „narat” și alcătuiește materialul unei „povestiri”, romanul a lunecat astfel spre „trăirea” în stare pură, așa cum a folosit-o Joyce de altfel. Pentru prima oară, mișcarea cuvintelor și a frazei nu mai este formularea gândirii, potrivit tuturor regulilor logicii și sintaxei, a unui adevăr comunicabil și obiectiv; stilul și frazele evocă doar acest „gând neformulat” care este viața dintâi a conștiinței: o suită de senzații și imagini nicicând întrupate. O succesiune rapidă de impresii fără valoare obiectivă, ca la acest copil ascuns după zaplaz ca într-o pivniță și care visează că-i o plantă: „Chiar lângă mine, Bernard, Neville, Jinny și Suzanne înspumează răzoarele cu plasele lor de prins fluturi (...). Ei nu mă pot zări însă. Sunt de partea cealaltă a gardului viu. Între frunze n-au rămas decât strâmte lucarne (...). Sunt verde ca o tisă în umbra gardului. Șuvițele mele sunt frunze. Am prins rădăcini în mijlocul pământului. Trupul mi-e lujer. Apăs lujerul. O picătură lentă, groasă, picură din orificiul gurii mele, rotunjindu-se fără încetare. Ceva roz trece prin fața luminatorului. Cineva privește prin deschizătură. Privirea mă izbește. Nu mai sunt decât un băiețel în flanelă gri...”<sup>2</sup>

Vom regăsi aceste notații ale preconștiinței în marile romane ale lui Sartre: „Ce tăcere afară; această tăcere zdrobitoare, moartă pe jumătate, pe care zadarnic o căuta în el era acolo, afară, trezind spaima. Împrăștiat, soarele presăra peste tot palide rotiri mișcătoare (...), se simțea atât de străin, încât se lăsă să plece din nou, să curgă înapoi, vedea acum grădina de dedesubt, ca un scufundător care-și înalță capul și privește cerul prin pânza de apă. Fără zgomot, fără glas, nimic în juru-i decât tăcere, deasupra, dedesubt, și el însuși, mic hiatus gureș în mijlocul tăcerii...”<sup>3</sup> Întreaga operă a Nathalie Sarraute se încadrează și ea în aceleași zone, umezeala, spaima și bogăția acelei lumi care nu-i altceva decât viața așa cum o simțim înainte de a o transforma în cuvinte, în povestiri, în biografii.

Acest roman pointillist și inepuizabil pare a fi descoperit o altă adâncime a vieții: un „nivel” oceanic care n-a fost încă explorat, cel în care *impresia* prețuiește mai mult decât motivarea sau adevărurile obiective... Nu-l putem condamna reducându-l la o tentativă pur estetică: ce este mai „adevărat”, reprezentarea obișnuită și rațională a lucrurilor care constituie viața noastră comună, sau primele noastre impresii, înainte ca ele să fie aduse la același numitor, acele senzații brute, personale și vertiginoase, colorate, tulburi precum pulberea timpului, care reprezintă elementul originar al vieții noastre conștiente? Ne-am învățat, cu excepția copilăriei, visului și psihanalizei, să le refulăm, să le raționalizăm. Pentru impresionisti ele constituie adevărul primordial, materia originară și de nedefinit a existenței. De la Virginia Woolf la Nathalie Sarraute se desfășoară o întreagă artă, care încearcă să surprindă izbucnirea dinții a impresiei, „curentul conștiinței”, și ne vine ușor, în acest sens, să evocăm umbra lui Bergson. În timp ce romanul tradițional oferă un adevăr, intelectualizat și mecanizat, romanul impresionist aduce fluxul incoerent și dinamic al „vieții trăite”, sentimentul profund al existenței...

El pătrunde astfel de la început în torpoarea și luxurianța unei profunde vieți emotive. Plictisitor pentru cel care nu pretinde literaturii decât un joc al imaginației, înlăuntrul unor convenții dramatice bine stabilite, el oferă celui care visează posibilitatea de a se pleca până-n abisurile originare ale vieții conștiente și acea inimitabilă savoare pe care n-o găsește decât în sine însuși – eul contopit cu jocul pulverulent al lumii... Feminin în esență, ei încearcă, vulgarizându-se, o transcripție minuțioasă a aventurilor și nehotărârilor inimii, o eleganță pseudoengleză de care avea nevoie un uriaș public feminin. Dacă arta impresionistă a silit-o pe Virginia Woolf să simtă splendoarea lucitoare și fragilitatea vieții, până-ntr-atât încât să ajungă la sinuciderea deliberată, ea i-a îngăduit lui Rosamund Lehmann ca între 1930 și 1940, să descrie viața ca pe o sclipire ușor patetică (*Pulbere, Intemperii*). Mai târziu. Célia Bertin va relua – prea târziu – această tradiție în Franța după cel de al doilea război mondial. Iar *Fântâna* sau *Sparkenbroke* de Charles Morgan au fost, prin 1938, cărțile de căpătâi ale unei generații: în spatele unui platonism de comandă ele ofereau un excelent dozaj între simțul comun și simțul profund al existenței,

<sup>1</sup> Raymond Las Vergnas: *Cavalerie légère*, Albin Michel, 1960, p. 124.

<sup>2</sup> Virginia Woolf: *The Waves*.

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre: *Le Sursis*. Gallimard. 1960, p. 108.

folosind arta inimitabilă a nuanței impresioniste în analiza elegantă și superficială a problemelor spiritului și inimii...

\* \*\*

Folosind o tehnică brută, în care totul e mai sec și mai rigid, William Faulkner a adus la rândul său romanul în situația de a juxtapune câteva conștiințe, câteva monologuri interioare. Coincidență frapantă, deoarece impresionismul englez n-a avut nici o influență asupra lui Faulkner, iar Faulkner n-a putut influența impresionismul englez.

Și el, dar într-o lume mai puțin rafinată, elementară, brutală – cea a „albilor săraci” din Sud, a epavelor, a degenerațiilor – într-o lume plină de complexe și de violențe, și el a creat un roman descentrat, unde totul se joacă pe mai multe planuri, dar unde nu mai există planul cititorului, optica *oferită cititorului*: îi revine acestuia din urmă sarcina de a se regăsi în notațiile succesive care exprimă viața profundă, viața informă a mai multor conștiințe juxtapuse. Astfel, în *Zgomotul și furia* – precum, mai târziu, Sartre în *Răgazul* – o succesiune de fraze nu exprimă o realitate omogenă, coerentă, reexplicată de un povestitor, ci notații diverse, *pe mai multe planuri*; ești introdus în conștiința unui personaj, dar această conștiință este confuză, în ea pătrund curenți străine, trecutul se amestecă cu prezentul, frazele se întrerup câteodată pentru a reîncepe cu un alt ritm și pe o altă temă: „La noi, spre sfârșitul lui august sunt zile asemănătoare, un aer atât de bun, atât de viu, cu ceva trist, nostalgic, familiar. Omul este suma experiențelor sale climaterice, spunea tata. Omul, sumă a ceea ce avem (...). Dorință și pulbere: situația unui jucător făcut pat. Acum însă știu că sunt moartă și-o spun.

*Atunci de ce să mai ascultăm, am putea să fugim, tu Benjy și cu mine, acolo unde nu ne-ar mai cunoaște nimeni*, unde bogheii era tras de un cal alb ale cărui copite tropăiau în pulberea fină. Arachneene, roțile lăsau să se audă un murmur sec și delicat.”<sup>1</sup> Peste puțină aproape să faci o deosebire între gândurile prezente ale personajului, amintirile sale și cuvintele unui alt personaj.

Ce urmărește acest procedeu? Mai întâi să împingă cititorul în modul cel mai direct în chiar conștiința eroului, să-l facă să simtă, de asemenea, pe trei planuri deodată (așa cum o face, deseori, fără să-și dea seama, conștiința), și nu urmând linia prea lesnicioasă a unei analize. Desigur, impresia e derutantă. Dar, în definitiv, putem compara aceste tentative cu procedeele optice care încearcă să creeze iluzia celei de a treia dimensiuni prin vedere binoculară.

Chiar limbajul suferă deformări pentru a exprima conștiința în ceea ce are ea neformat. Când este redat monologul interior al idiotului Benjy, textul își pierde, evident, sintaxa și valoarea sa de discurs, pentru a deveni nearticulat, făcând din cuvânt „un fel de echivalent verbal al imaginii”.

\*\*\*

De obicei, prin influența exercitată de „romanul american” se explică romanul „bilanț al conștiinței” cu fraze întretăiate, monologuri lăuntrice, pasaje în cursive, așa cum îl găsim, după 1944, la Sartre, la Nathalie Sarraute și în ultimă instanță în ceea ce se cheamă școala „noului roman”. Am văzut că aceasta înseamnă a nu ține seama de influența impresionismului englez și, îndeosebi, de Virginia Woolf.

În orice caz, se impune o nouă viziune romanescă, cea în care expresia obiectivă (descriere, povestire) se împletește cu transcripția *directă* a conștiinței personajului; de data aceasta nu sub forma analizei, ci sub forma limbajului interior. În *Drumul spre Flandra* (1960), Claude Simon proiectează faptele obiective din rumegătura aproape amorfă a unei conștiințe-martor, fapt care îl silește deseori să telescoape frazele: „Ținea o scrisoare în mână ridică ochii mă privi apoi din nou scrisoarea pe urmă iar eu”. Suprimarea punctuației și juxtapunerea faptelor, *fără propozițiuni subordonate*, trebuie să creeze impresia unui real trăit clipă de clipă, fără logică și deci fără sintaxă. Domină apoi senzația transmisă direct: „...în spatele lui puteam vedea cum vin și trec petele roșii acaju ocru ale cailor mânați spre adăpătoare, nămolul era atât de adânc că te cufundai în el până la glezne dar îmi amintesc că peste noapte dădu un îngheț fără veste iar Wack intră în odaie cu cafeaua spunând: «Câinii au mâncat noroiul», nu mai auzisem niciodată expresia, mi se părea că văd câinii (...) mestecând noroiul negru în tenebrele nopții (...); acum era cenușiu iar noi ne suceam picioarele alergând ...”<sup>2</sup> Pentru a evoca succesiunea rapidă a jumătăților de gânduri ale conștiinței, Claude Simon folosește aici sintaxa unui analfabet... În dorința lui de a surprinde realul înainte ca acesta să se transforme în discurs și în povestire, romanul ajunge, în detalii

<sup>1</sup> William Faulkner: *The Sound and the Fury*.

<sup>2</sup> Claude Simon: *La Route des Flandres*. Ed. de Minuit, 1960, p. 9.

și în stil, la transcripția directă în *limbaj elementar*, așa cum putea fi ea găsită și mai înainte în unele pasaje din Virginia Woolf și în toate romanele lui Faulkner.

Același procedeu, care, adesea, este cel al lui Dos Passos, îl folosea Sartre în *Căile libertății*, uneori sub aceeași formă brutală, alteori într-o formă îndulcită, îi vom simți forța și interesul, sub forma sa îndulcită, în unele pasaje din *Cu moartea-n suflet*, unde textul capătă relief datorită *amestecului* de notații obiective și notații mai directe, mai senzoriale (pe care le subliniem), înregistrarea faptelor se împletește astfel cu lirismul obscur al conștiinței, în acel moment al romanului în care Mathieu, soldat dezarmat în 1940, așteaptă să fie făcut prizonier: „Cerul era roșu; pe pământ se lăsase o răcoare albastră. Sub palmele și buclile sale, Mathieu simțea viața încâlcită a ierbii, a insectelor și a pământului, mare clăie de păr aspru și plin de păduchi; *era neliniștea goală lipită de palmele sale*. Imobilizați! Milioane de oameni pironiți între Vosgi și Rin de imposibilitatea de a fi om; această pădure plată le va supraviețui, ca și cum în lume n-ai putea dăinui decât dacă ești privescitate sau câmpie sau nu mai știi ce ubicuitate impersonală. Sub palme *iarba era ispititoare ca o sinucidere; iarba ca și noaptea pe care o zdrobea de sol și gândurile captive ce alergau cu burta la pământ în această noapte și păianjenul ăsta care după ce se legănă lângă gheată, își îndoi brusc toate labele-i imense și dispăru.*”<sup>1</sup>

Alteori, reflexiile conștiinței (între paranteze) alternează cu stilul simplei notații, ca în această intrare în bar:

„ – Bună ziua, domnule Boris, spuse patronul.

– Bună ziua, patroane, spuse Boris. Dă-mi un rom alb.

(Simțea că plutește. Gândea că va bea două romuri albe, își va fuma pipa, apoi, pe ia unsprezece, își va oferi un sandviș cu salam, pe la miezul nopții va pleca s-o caute pe Lola). Patronul se plecă asupra-i și-i umplu paharul.”<sup>2</sup>

Există toate gradațiile, între romanul-investigare estetică sau romanul-tehnică agresivă sau romanul în care arta impresionistă a „cufundării în conștiință” nu se exprimă în aparență prin mijloace prea deosebite de cele pe care le folosea romanul tradițional. De la arta aproape victoriană a lui Henry James în 1900 la arta intransigentă a lui Claude Simon în 1962, trecând prin sensibilitatea estetizantă și bântuită de neliniști a Virginiei Woolf, prin transcripțiile brutale ale lui Faulkner, prin amestecul de obiectivitate și de lirism al lui Sartre, se manifestă totuși nevoia de a introduce, în expresia romanească, în registrul de *tonalități* de care dispune romanul, o *voce* nouă: vocea conștiinței, înregistrată direct.

Și n-a fost aceasta, la impresionisti și succesorii lor, o invenție vană și o sofisticare inutilă. Deoarece ei simțeau că între *povestirea* tradițională și misterul realității, arta convențională a povestitorului a introdus o convenție. A încerca să scapi de această convenție prin mijloace mai mult sau mai puțin eficace, înseamnă a dovedi că *materia* romanului nu reprezintă numai ceea ce ușurința în exprimare și talentul literar al unui bun povestitor poate capta și întemnița, ci și o lume indescifrabilă, eterogenă, lirică și secretă: cea care a fost și mai este încă lumea poeziei.

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre: *La Mort dans l'âme*, Gallimard, 1947 P 131,

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre: *Le Sursis*, Gallimand, 1945, p. 214.

## *X Cucerirea adâncimii*

*Romancierul-artist: Proust memorialistul. – Căutarea realității dintâi, un nou material al romanului, esențe și aparențe la Proust. – Un roman alchimic: chintesență a emoțiilor pierdute.*

*O lume eterogenă: romanul "adâncimii". – Musil și Omul fără calități, substanța inepuizabilă a vieții. – D. H. Lawrence. – Estetismul lui L. Durrell și Cvartetul din Alexandria, o epopee senzorială. – Patosul în stare pură.*

Există deci, dincolo de povestirile oamenilor și de biografia lor oficială, o realitate greu de surprins, familiară însă, de vreme ce anumite clipe ale vieții o dezvăluie. Este acea inefabilă experiență trăită, acea veșnică materie în mișcare alcătuită din toate senzațiile noastre, toate întâlnirile, din poezia clipelor pierdute și din destinul nevăzut: aspectul pe care-l capătă viața când, în loc de a o povesti, o simți sau o cugeti, și când îi încredințezi artei misiunea de a o exprima. Opera de artă este atunci „lupta între faptele propuse de realitate și realitatea ideală”<sup>1</sup>.

A extrage realitatea ideală din „faptele propuse” a devenit arta unui anume roman care s-a instituit în jurul anului 1925 cu Proust, Joyce, Musil, Virginia Woolf, Kafka. După primul volum din *În căutarea timpului pierdut* (1913), în decursul unui deceniu apar operele capitale ce îndepărtează romanul de suprafața vieții și marchează cufundarea lui în adâncuri. *Ulise* de Joyce (1922), *Garden-party* de K. Mansfield (1922), *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf (1925). *Procesul* lui Kafka, început în 1913, este publicat, neterminat, în 1925. Musil începuse *Omul fără însușiri* al cărui prim volum va apărea în 1931, Hermann Broch publică primul volum din *Somnambulii* în 1928. În afară de anglo-saxoni, nu se observă influențe reciproce. Proust, Kafka, Joyce, Musil sunt niște izolați. Ei inventează simultan, fiecare în felul său, romanul care scapă viziunii comune și convențiilor povestirii; simultan, ei explorează materia existenței cu ochi noi.

\* \* \*

Romancierul devine, în sfârșit, un artist. El încetează a mai face concurență istoriei, stării civile, anecdotei, pentru a câștiga o viziune aparte asupra lumii, egală cu cea a pictorului sau a sculptorului. Precum pictorul vede în culori, sculptorul în volume, romancierul este cel chemat să vadă în *impresii trăite* – și anume în ceea ce psihologul numește „fapte de conștiință”.

Romanul-artist smulge atunci poeziei o lume, cea a senzațiilor: aceste senzații pe care nu le disprețuiau confesiunea, povestirea intimă, romanul poetic, dar pe care le transformau în discurs psihologic, și, înainte de toate, le subordonau unei istorii, unei anecdote, „unui roman”. A privi realitatea numai prin prisma impresiilor este o descoperire făcută de Proust. N-o lăuda el oare pe doamna de Sévigné, tocmai pentru că „ne prezintă lucrurile în ordinea percepțiilor noastre, în loc de a le explica mai întâi prin cauza lor?”<sup>2</sup>

Marea operă a lui Proust pare, de altfel, la prima vedere, o lungă cronică mondenă împletită cu biografia povestitorului. Marile momente sunt lungi, compacte și este nevoie de o soluție de continuitate între diferitele tomuri pentru a le separa, pentru a face să înainteze timpul povestirii: copilăria unui băiat nervos la Combray, personajul Swann care se conturează din relațiile părinților săi, prezența solemnă, pe de altă parte, a familiei de Guermantes. Fără veste, istoria dragostei dintre Swann și Odette de Crécy, povestită la persoana a treia, ne îndepărtează de narator îngăduindu-ne să facem să „treacă” timpul. Marcel se ivește din nou în *La umbra fetelor în floare*, adolescent îndrăgostit de mica Gilberte Swann, cu care se joacă în Champs-Élysées. Pe urmă vacanțele la Balbec, tinerele fete, o primă apariție a lui Saint-Loup, a lui Charlus. Începând cu *Guermantes*, Marcel este adult, totul se petrece la Paris, cu viața lui mondenă, saloane, Verdurin, Guermantes, Cottard. Din această perioadă se desprind două „masive” ale iubirii: Sodoma și Gomora, și lunga aventură a autorului cu Albertine. În sfârșit, în cea din urmă carte, *Timpul regăsit*, o ultimă trecere în revistă a personajelor, îmbătrânite, în timpul războiului.

Parcă citim niște *Memorii*, așa cum se scriau la sfârșitul secolului al XVII-lea. Totuși, cum se întâmplă uneori în *Memorii*, trecutul este reamintit în ciorchine, în mai multe straturi prin mijlocirea unor evenimente mai puțin trecute, jucând fără încetare între trecut și trecutul anterior: „Trecuseră mulți ani de

<sup>1</sup> André Gide: *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1925, p. 240.

<sup>2</sup> Marcel Proust: *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Gallimard, 1919, vol. II, p. 68.

când, din amintirea pe care mi-o lăsase Combrayul, tot ce nu era teatru și drama culcării mele nu mai exista pentru mine, când, într-o zi de iarnă, întorcându-mă acasă, mama, văzând că mi-e frig, îmi propuse, împotriva obiceiului meu, să beau puțin ceai..."<sup>1</sup>

Ați recunoscut, desigur, faimosul pasaj al madeleinei, prima din „iluminările” unde se exercită magia amintirii, în care două clipe separate prin ani de uitare ajung să fie magic reunite într-o impresie născută fără veste... Ultima iluminare va fi clipa în care, în 1916, un pas fals în curtea Guermanților îi reamintește dintr-o dată lui Marcel impresia avută cu 12 ani mai înainte, pe dalele inegale ale pieței San-Marco din Veneția.

Punând accentul pe anume miracole sensibile ale amintirii – pentru ca o clipă trecută să ne fie fulgurant restituită – încredințând artei privilegiul de a reînnoi și fixa acest miracol și de a regăsi esența atemporală a evenimentelor, *În căutarea timpului pierdut* oferă limpede semnificația platonice, în esență, pe care Proust i-o dădea... Dar *materialul* folosit de el și *optica sa romanescă* nu se confundă cu această „plăcere mnemotehnică” luată ca un absolut. Extazul atemporal nu apare aici decât în momente anume, la porunca autorului. Dacă omitem importanța teoretică pe care Proust voia să i-o confere, ea se confundă, în țesătura romanescă, cu o artă proustiană mai constantă: arta de a regăsi realitatea prin intermediul culorii impresiilor.

Arta găsește aici un alt *material*, pe care îl folosea numai poezia, dar într-un mod mai solemn: conștiința însăși a ființei vii. Căci, în timp ce o povestire obișnuită ajungea la conștiință prin mijlocirea faptelor, Proust nu vrea să ajungă la fapte – inevitabile într-o povestire – decât prin intermediul conștiinței. El nu adaugă, asemeni abatelui Prévost, lui Balzac sau Fromentin, unei aventuri date adevărul sentimentelor. De la sentimente însă, înainte chiar ca ele să devină sentimente, pleacă Proust pentru a crea istoria, aventura...

A restitui *impresiei* adevărul ei primordial. Căci nu ne sinchisim de impresiile pe care le avem: ne grăbim a le interpreta, pentru a le explica nouă înșine sau altuia: iată cum începe minciuna romanescă. Dimpotrivă, în spatele explicațiilor, Proust caută realitatea primordială, lucrul *simțit* în adevărul său inițial și pe cât se pare absolut. Dificilă artă aceea de a reînvia să simți din plin: fiind cea dintâi, senzația este cea mai iute uitată, deformată, ofilită. Și pe urmă trebuie să păcălești spiritul, să-l surprinzi, pentru a reveni la intuiția primordială. Așa e, de pildă, copilul din Combray al cărui suflet se umple de plăcere contemplând o tufă de răsură, fără a-și da pe deplin seama de esența pe care o reprezintă ea în calitate de senzație: „Degeaba rămâneam în fața răsirii pentru a respira, a aduce în fața gândului meu care nu știa ce trebuia să facă, a pierde, a regăsi nevăzuta și constanta sa mireasmă (...) ea-mi oferea nedefinit același farmec de o nepuizabilă bogăție, dar fără a mă lăsa să continui a adânci, ca melodiile pe care le cântă a suta oară la rând fără a coborî mai mult în taina lor. *Mă-ntorsei pentru o clipă cu spatele la ea*, pentru a o cuprinde apoi cu forțe proaspete. Urmăream cu privirea, până la taluzul care, în spatele gardului viu, urca în pantă bruscă spre câmp, câte-o floare de mac răzlețită (...) Reveneam apoi în fața răsurilor mele precum în fața acelor capodopere despre care credem că le vom putea vedea mai bine încetând a le privi pentru o clipă...”<sup>2</sup>

Fermecat, băiatul va căuta acolo cu disperare un adevăr care nu se află nici în răsură, nici în el însuși, ci în *senzația* care reprezintă raportul dintre ei. Există un adevăr superior omului, superior lucrurilor, făcut din armoniile și raporturile lor: materie în întregime nouă pentru roman, care până acum *separa* lucrurile și oamenii în loc de a voi să le surprindă comuniunea. Chiar „noul roman”, începând din 1950, va pleca de la o intenție apropiată: a găsi, pe calea unei reveniri, după o lentă și minuțioasă observație, raporturi necunoscute între oameni și lucruri, un fel de „pentacluri”, „rețeaua” care, pusă deasupra unui ansamblu, îi dezvăluie sensul ascuns.

Cu ajutorul impresiilor redevenite ele însele, redate propriului lor absolut, să creezi din nou aluatul lumii... Mai mult decât o alchimie a memoriei, *În căutarea timpului pierdut* constituie o chimie a impresiilor, chimie al cărei scop este chintesența vieții. Există impresii absolute, ca aceea a madeleinei muiate în ceai. Există de asemenea un efort menit a găsi plenitudinea impresiei: când Marcel o aude pentru prima oară pe Berma, el nu știe încă să-i guste arta. Despărțit de Gilberte el se gândește că o scrisoare de la ea nu-i va mai trezi o impresie vie: „Dorințele noastre interferează și, în confuzia existenței, se întâmplă rareori ca o fericire să se așeze perfect peste dorința care a chemat-o”<sup>3</sup>. Spiritul, amintirea, uitarea transformă realul: „Să ne gândim la turiștii care sunt entuziasmați de frumusețea unei călătorii făcute, deși zi de zi nu simțiseră decât plictiseală”<sup>4</sup>. Potrivit cu ceea ce va fi pedant numit

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Swann*, trad. cit., p. 38.

<sup>2</sup> Marcel Proust: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. I, p. 78.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 69.

*alteritate*, omul, întotdeauna diferit de el însuși, nu poate face să coincidă două elemente ale lumii sale magice și reale, fiind luat întotdeauna prin surprindere de către schimbări ori hazard: „Dar... când ajungeam în Champs-Élysées – unde înainte de toate mă duceam să-mi confrunt dragostea, ca să o fac să sufere îndreptările necesare cauzei sale vii, independente de mine – îndată ce eram în prezența acelei Gilberte Swann (...) totul se petrecea cât ai clipi ca și cum ea și fetița care era obiectul visurilor mele ar fi fost două ființe diferite”<sup>1</sup>.

Nu reușim să regăsim esențele sub aparențe. Artă va fi aceea care-și va propune să purifice impresia până la a o face *esențială* și nu accidentală. Anumite impresii devin simbolice, ca, de pildă, crizantema în relația dintre Odette și Swann. Altele, pe care arta le-a și luat în cârcă, transmit imediat valoarea lor ideativă, ca faimoasa „mică frază” muzicală din sonata lui Vinteuil.

Precum arta muzicală aici ori arta culorilor în altă parte, arta literară a impresiilor trăite, readuse la puritatea lor esențială, trebuie să „capteze și să facă vizibil” adevărul secund, ascuns în viața trăită. Alchimie savantă, căci desigur nu-i de ajuns să evoci pur și simplu impresiile, și nici chiar să le restitui și să le „redai” – tot așa cum nu-i de ajuns pentru a picta, să reproduc culorile modelului. Efortul artei constă în a regăsi o realitate, slujindu-se de culori, de sunete, sau de impresii: plecând de la senzații, fragile și prea iute ofilite, să recompună viața în plenitudinea sa reală, mai limpede decât dacă ar fi fost trăită și imediat uitată.

\* \* \*

Iată o altă lume decât cea spre care ne conducea Balzac. Mai bogată decât cea a lui Balzac, cel puțin virtual; orice s-ar crede despre Balzac și despre Proust, arta de tip proustian oferă mai multe combinații posibile. Artă balzaciană folosește combinații logice și sociale, infinite în principiu, dar care se reduc la un anumit număr de probleme tip (cariera unui ambițios, falimentul unui comerciant). Artă proustiană nu este interesată decât de excepție, de ceea ce nu poate fi „tipizat”. Romanul balzacian oferă cititorului o schemă, o istorie; romanul proustian oferă nepuizabilele nuanțe ale senzațiilor noastre ce pot fi întotdeauna reînnoite. Și cine ar putea spune că un gard din tufe de răsură, cu impresia de neșters, neîncetat recurentă, pe care a provocat-o, nu prețuiește mai mult într-o conștiință omenească, decât cine știe ce etapă din „cariera” oficială și socială a unui individ? Ne place oare mai mult ca, înainte de a adormi, să recapitulăm, ca momente esențiale ale amintirilor noastre, o povestire obiectivă, socială și balzaciană a vieții noastre, sau o succesiune de imagini mai puțin importante, un crâng în floare, gestul unei fete?

„Uneori, nu se știe de ce, intrând într-o casă, într-o odaie, sau atingând obiectul cel mai neînsemnat, te oprești, alarmat, ca pierdut. Dintr-o dată, s-a întâmplat ceva, ceva extraordinar, care scapă analizei, conștiinței; s-a declanșat un declic ascuns și părăsești lumea aceasta pentru o alta, ba chiar propriu-ți suflet pentru un altul (...). S-a prăbușit un perete și iată-ne într-un fel de prăpastie, cu neputință de situat imediat, dar cu un vag sentiment de «lucru știut».”<sup>2</sup> Nu-i vorba aici de o experiență excepțională, ci de acele impresii, cele mai vii pe oare le încercăm în viață, care depind totuși de atât de puține lucruri.

Dacă ar trebui să ne povestim viața într-un „roman”, n-am ține seama de ele. „Scenele” pe care memoria noastră le-a reținut cel mai bine sunt amintiri în principiu „neînsemnate” pentru altcineva, și care nu fac parte din *curriculum vitae*. Imagini oare au un sens pentru noi fără ca, de altfel, să știm ce sens anume...

Altădată poezia era cea care se hrănea cu ele... Dar romanul a preluat, de la simbolism, unele ambiții ale poeziei și, în cadrul lor, una esențială: a da emoțiilor semnificația lor totală, a transforma emoția în adevăr cosmic.

Căci Proust, Virginia Woolf sau Lawrence Durrell, *pleacă* de la o emoție pentru a crea o operă romanească. Ingeniozitatea și sensibilitatea lui Prévost culminau în istoria emoționantă a lui Manon. Dimpotrivă, Proust și Durrell devin artiști datorită emoțiilor lor. Ei creează *pornind* de la emoție și nu *mergând* către ea. Intenția romancierului nu mai e atât de necizelată, dar nici atât de seducătoare. Căci e lesne să emoționezi și chiar să scrii un roman tulburător. Dar nu-i vorba aici de dibăcie, de artificiu, de meserie? Și nu-i oare mai sincer să fii mai întâi emoționat și abia pe urmă să scrii? În *căutarea timpului pierdut* și *Cvartetul din Alexandria* sunt opere mai puțin emoționante decât *Mica Fadette* și tocmai de aceea sunt ele opere de artă... Într-un domeniu vecin, arta sulpiciană este cea care emoționează, dar sculptura gotică se află dincolo de emoție...

<sup>1</sup> Marcel Proust: *Swann*, trad. cit., p. 355.

<sup>2</sup> Marcel Jouhandeau: *Memorial I*, Gallimard, 1945, p. 11.

\*\*\*

Imaginația să nu pornească de la o povestire convențională „gata făcută”, în care autorul explică totul, iată noua exigență. Cartea trebuie să fie o capcană și o enigmă pentru cititor, lui revenindu-i interpretarea. Nenumăratele romane semnate de Miss Ivy Compton-Burnett, al căror subiect revine, întotdeauna, implacabil la micile drame ale familiei engleze, atroce și pline de cruzime, sunt în întregime alcătuite din *conversații*. Un fiu, o mamă, un soț, niște veri, oare nu se suferă, se întâlnesc și-și vorbesc... Cititorului îi revine sarcina de a *ghici*, dincolo de dialoguri, gândurile ascunse, ciuda, nerușinarea... Iar din această exigență care-i este impusă, cititorul reține senzația că *pătrunde* într-o lume care nu este în întregime descifrabilă, într-un univers în care *există mai multe niveluri de înțelegere a subiectului* și în care dăinuie și se adâncește ambiguitatea însăși a vieții, cu densitatea și taina ei.

Cu Proust și cu romancierii englezi, secolul al XX-lea a descoperit că realitatea romanescă, asemeni lumii fizice de altfel, nu este uniformă și nu ascultă peste tot de aceleași legi. Ea are mai multe straturi și totul depinde de „secțiunea” aleasă, de instrumentele folosite pentru a o explora și interpreta. „Punctul de vedere” al observatorului – sau al artistului – este *mai important decât realitatea obiectivă pe care o observă*. Potrivit postulatului său inițial, vom descoperi universuri cu totul diferite... tot așa cum un chimist, un biolog, un fizician vor face niște descrieri ale unei picături de apă sau ale unei stele, care n-au nimic comun. S-ar părea că „materialul” n-are nici o însemnătate, ci numai *felul în care e studiat*. Și nu-i vorba aici de vreo „fantezie literară” deoarece și „științele exacte” sunt de aceeași părere...

Păcat că nu-i putem constrânge pe Marcel Proust, Henry James, James Joyce, Ivy Compton-Burnett, Bernanos, Graham Greene, Peter Cheyney și Michel Butor să trateze același subiect, formulat în două pagini sinoptice, asupra unei intrigi vag psihologice și polițiste, de care nici unul nu e străin; după *Prizoniera* și *Ceea ce știa Maisie*, fiecare a scris cărți ce posedă acest îndoit caracter.

Ne putem însă imagina următoarea experiență ideală: folosind aceeași *intrigă*, precisă și amănunțită, ei ar construi opere fără nici o înrudire... Unii se vor grăbi să vorbească despre „personalitatea” fiecărui scriitor. Cuvântul amintește de „virtutea dormitivă”... Racine și Pradon, sau Racine și Corneille, au scris tragedii marcate de personalitățile lor. *Făceau însă parte din aceeași lume, vădind aceeași tehnică*. Tratând același subiect, Balzac și Hugo sunt Balzac și Hugo, dar Parisul lor rămâne același Paris...

Dacă noua lume romanescă depinde într-o mai mare măsură de „personalitatea” romancierului, aceasta nu se datorește unei sensibilități ciudate, oare ar face din fiecare scriitor o mică lume aberantă, ci faptului că fiecare din ei, rămânând artist, este un tehnician cu metode proprii și, în acest cosmos ou legi multiple și ireductibile între ele, pe care romanul trebuie să-l studieze, a învățat să urmărească un clivaj anume, o anume direcție de investigare pe care o știe numai el.

*In extremis*, putem afirma că forma populară a „noului roman” în secolul al XX-lea este romanul polițist. Acest roman de asemenea, la un mod mai schematic, oferă o realitate a cărei interpretare nu este dinainte dată, iar plăcerea stă în a căuta un adevăr pe care totul contribuie ca să-l ascundă. Singura deosebire este că această enigmă, destul de simplistă, va fi rezolvată negru pe alb în ultimele pagini, în timp ce în „romanul adâncimii” ea rămâne un strat inaccesibil pe care comentariul, analiza, explicațiile date de autor nu îl vor epuiza niciodată; o împletitură de mistere destinată a rămâne așa, abia extinsă uneori, prin meditație, în conștiința cititorului...

\*\*\*

Bucuria și drama romanului nasc din faptul că realitatea este nepuizabilă. Și de fiecare dată când un romancier sau o generație de romancieri își dau seama de aceasta, invenția romanescă descoperă o lume nouă. Romanul secolului al XIX-lea s-a născut în clipa în care Balzac și foiletoniștii au căpătat conștiința acestei imensități.

Cu aproape un secol mai târziu, Proust și impresioniștii, Musil și Joyce au descoperit imensitatea *calitativă*, extensia realității și a creației romanești în *diferența de niveluri ale adevărului*. Întârziată de împrejurări, lent dospită, neterminată, opera lui Robert Musil face bilanțul acestei bogate ambiguități a vieții, opusă sărăciei destinului individuale. În această lungă și zeflemistă cronică, aproape disperată, care este *Omul fără însușiri*, fiecare personaj își are coerența sa proprie, dar unitatea, personalitatea, neliniștea sa nu mai contează într-o totalitate cu deschidere în vid... Arta lui Musil stă în angoasa acelor oameni care se judecă în van unii pe alții, fiecare epuizându-se pentru a se afirma, fără a ajunge s-o facă vreodată.



Aventurile individuale, întotdeauna banale, repetate fără noimă se risipesc în fața muzicii difuze, acute, nehotărâte, pe care o generează manejul lumii în care spiritul se zbate zadarnic: „Nu se putea nega faptul că în această nouă epocă există o circulație sporită a gândirii și a experiențelor. Arnheim își închipuia creierul epocii înlocuit de un sistem al cererii și ofertei, gânditorul laborios – de comerciantul suveran; el se bucura fără voie de spectacolul surprinzător al *unei uriașe producții de experiențe trăite* asociindu-se și disociindu-se în cea mai deplină libertate, un fel de puding nervos, a cărei fiecă parte era cuprinsă de tremur la cea mai vagă clătinare, un tam-tam gigantic pe care era de ajuns să-l atingi ca să scoți nesfârșite rezonanțe”<sup>1</sup>.

Personajul esențial al cărții este deci „viața”; „Viața gândește, ca să spunem așa, «în jurul» omului și, dansând doar, îi creează asociații pe care este, în mod penibil, nevoit a le culege, fără a obține acel miraculos efect al caleidoscopului, de îndată ce recurge la rațiune.”<sup>2</sup> Povestirea face acum parte din dezordinea ironică a vieții, nu din logica unei aventuri omeneste, bine determinate. Nu-i de loc sigur însă că în acest dans fantasmagoric al „vieții” din jurul omului se exprimă un gând al lui Musil, deoarece inteligentele cugetări pe care le face asupra artei sale de romancier, le pune pe seama – ironie demnă de Huxley – unui om de afaceri care începe să viseze: „Deci, vibrând până la cele 20 de extremități ale degetelor sale, Arnheim medita ca un om de afaceri asupra liberei circulații intelectuale și fizice din vremile ce vor veni...”<sup>3</sup>

Și totuși, în această viață care scaldă și inspiră reveria artistică, în pofida ironiilor lui Musil, recunoaștem acel eter intermediar între om și existență, care este timpul proustian, alcătuit din „facultatea de a impregna o serie de evenimente cu o emoție inexplicabilă și covârșitoare”. Ce ne pasă dacă, șiret, Musil adaugă: „Dar asta numai atunci când ai 16 ani și mergi la școală”<sup>4</sup>. Căci în spatele vidului personajelor sale, păpuși ale unei comedii nervoase, se străvede de asemenea, fără speranță de altfel, nostalgia „timpului pierdut”, această dragoste îndepărtată și ascunsă pe care omul hărțuit o păstrează pentru substanța irefutabilă și inepuizabilă a vieții. „Noaptea, gândurile curg fie în plină lumină, fie răzbătând prin somn, precum apele în Karst și, de cum se iveau pentru o clipă, calme, Diotima încerca sentimentul că a visat doar clipele precedente (...). Nu mai rămâneau, într-adevăr, altceva decât misterele ultime, eterna nostalgie a sufletului. Moralitatea nu rezidă în ceea ce făptuiește. Ea nu se află în mișcările conștiinței, nici în cele ale pasiunii. Înseși pasiunile nu sunt altceva decât *un pic de zgomot în jurul sufletului nostru*. Poți câștiga sau pierde regate întregi, sufletul nu se va clinti, nu poți face nimic pentru a-ți atinge destinul; doar câteodată el urcă din adâncurile ființei, calm, cotidian, ca un cântec al sferelor.”<sup>5</sup> Musil continuă să fie ironic, bătându-și, și aici, joc de Diotima și de frumoasele sale stări sufletești. Și totuși Ulrich și chiar Musil, asemeni Diotimei, visează acest *quietism*. Ca la Proust, complexitatea infinită a vieții, trăite, re trăite, totalizate, este *altceva* decât banala anecdotă sau meschina grijă a unei aventuri precise: substanța romanului nu este o *istorie*, cu premisele, criza, deznodământul ei, o mică istorie izolată și scâlciată. Ea este zumzetul acela de licurici pe care-l nasc sute și sute de mii de mici povestiri sau episoade: viața, atât de săracă a unui individ, cu neliniștile și maniile sale, dar atât de bogată, consolatoare sau deznădăjduită, în multiplicitatea sa globală.

\* \* \*

Viața profundă și stufoasă, la nivelul la care pasiunile încetează a se mai opune intelectului, a fost cântată îndelung de David Herbert Lawrence în *Amanți și fii* (1913), *Șarpele cu pene* (1926) *Amantul doamnei Chatterley* (1928). Aceste cărți seamănă cu niște păduri: dialoguri lente, curbă crescândă a sentimentelor alimentate de sexualitate, gust prelungit, interminabil ca un amurg vărat, pentru acel patetism în care exacerbarea simțurilor naște iluzia că ai pătruns într-o altă lume. Realitatea romanescă nu stă, nici aici, în intrigă: ea este forța vitală din care-și trage seva o anume ardoare ce animă personajele; gustul pentru sânge, pentru dragoste, pentru actele carnale, confuzia vieții luată cu dragoste drept materie originară...

După 1950, într-o perioadă în care predomină romanul anecdotic, opera densă și parfumată a lui Lawrence Durrell se impune brusc ca o succesoare a lui D. H. Lawrence, Henry James și Robert Musil. *Cvartetul din Alexandria* (*Justine, Balthazar, Mountolive, Clea*) declanșează o simfonie anglo-levantină în care romanul se pierde și se regăsește, ca o puternică temă orchestrală, în propria sa stratificare, în

<sup>1</sup> Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

jocurile timpului, pateticii și artei. Decorul este admirabil ales, singurul posibil pentru această vreme de după război, care a pierdut simțul pitorescului feeric, nostalgic, greu: Alexandria dinainte și din timpul războiului. Un oraș cosmopolit încă, dar care a încetat să existe ca atare, păstrând un gust rău al „timpului pierdut”. Cerul implacabil, răcoarea serii uneori, palmierii oficiali ai bulevardelor rectilinii, strada Fuad unde-și dau întâlnire aventura, eleganța și *bluff*-ul cosmopoliților pe care lumea i-a trimis aici, în acest ultim *palace* al planetei, cu arborii lui de zinc. Atmosferă putredă, fără nici o decadență, dar cu mult spirit, într-o lume care privește cum trec mării barbari fără culoare...

Acolo, un scriitor, povestitorul Darley, neverosimilul filozof Pursewarden, levantini și evrei, Nessim și Balthazar, inevitabilul francez grotesc din străinătăți. Pombal, un ambasador, Mountolive și trei femei, Justine, Melissa și Clea. Ne amintim de Șanhaiul lui Clappique, din *Condiția umană*, ca un sens al pitorescului local de care nu s-ar lepăda Claude Farrère; pe scurt, o lume artificială, caldă încă de inteligență, de hazard, de senzualitate: ultima șansă pe care au avut-o albi de a întemeia o colonie unde spiritul vieții să prețuiască mai mult decât viața însăși. „Actele noastre cotidiene nu sunt în realitate decât niște zdrențe care acoperă veșmântul țesut în aur: semnificația profundă”<sup>1</sup>.

Acest material în care estetismul se împletește cu cel mai simplu pitoresc, pe care-l putea furniza prea bine un Claude Farrère sau un Gabriele D'Annunzio, este folosit de L. Durrell pentru a crea o operă supraromanească, apropiată în aceeași măsură de Proust și de Lawrence, unde povestirea, aventura, anecdota, timpul și locul nu intervin decât pentru a compune o imensă vânzoleală al cărei centru se află peste tot și nicăieri. Cvartetul lui Durrell nu este o „frescă”, deoarece nu-și propune să „zugrăvească” viața și cronicile vieții alexandrine, ci să sugereze, dincolo de ele, dincolo de romanele unui estetic englez puternic orientalizat, acea invincibilă mișcare centripetă care generează densitatea artistică și consacră „investigarea straturilor profunde”: „Nu suntem îndeajuns de puternici sau îndeajuns de răi pentru a putea alege, spune Justine. Totul face parte dintr-un plan întocmit de către altceva, poate, de oraș, sau de o parte din noi înșine...”<sup>2</sup>

Orientale și greoaie, întâlnirile dintre personajele lui Durrell sunt totuși altceva decât niște „aventuri”: un efort pentru a crea, în spatele timpului, locul senzorial și cerebral în care timpul se anulează: „Scriitorul care devine învățat în sfârșit să locuiască *acele spații pustii de care este lipsit timpul* – începeam să trăiesc între bătăile pendulei, ca să spun așa. Prezentul permanent care este adevărata istorie a acestei anecdote colective, spiritul uman...”<sup>3</sup> Între aceste femei cu parfum greu, cu misterul desenat delicat pe albastrul cerului și un povestitor senzual și cerebral ca Lawrence, intelectual ca Huxley, sensibil ca Proust, dar plasat într-o lume mai colorată decât cea a Guermanților, *Cvartetul* care durează de la *Justine* la *Clea* constituie o operă opiacee, seducătoare prin podoabele sale, dar a cărei profundă intenție este, ca la Joyce sau Proust, a ne face să trecem de la existența banală la această neliniște plină de voluptate unde artistul românesc vrea – zadarnic deseori – „să stăpânească” viața în culoarea și în eternitatea ei: „Această lume reprezintă promisiunea unei fericiri unice, iar noi nu dispunem de nici un mijloc pentru a pune stăpânire pe ea”<sup>4</sup>.

Într-adevăr, într-o manieră mai bogată în „ape” decât Proust, Durrell se mișcă pe mai multe planuri, creează între viața trăită și opera de artă un joc de „distanțări” multiple. Pentru a evoca încrucișarea destinelor și unitatea invizibilă care alcătuiește orașul, Alexandria funerară, unde destinele au ars depunându-și cenușa, el utilizează la început parfumul dulce-amar al memoriei. „Orașul, visat pe jumătate (cât de real totuși) începe și se isprăvește în noi, prinde rădăcini în ungherele memoriei noastre.”<sup>5</sup> Dar povestirea însăși se face pe planuri amestecate, în fragmente spontane, carnale și colorate într-o ordine illogică. Ca și la Virginia Woolf, personajele nu vor exista în ele însele decât datorită faptului *că se oglindesc unele în altele*. Desprinderi multiple de viziune și chiar de sensibilitate: devenit amantul Justinei, Darley o cunoaște la început prin mijlocirea zvonurilor publice, apoi prin intermediul bărbatului Justinei, Nessim, așa cum pe Nessim îl cunoaște prin Justine, iar pe această femeie iubită, la apogeul legăturii lor furtunoase, o analizează și o înțelege cu ajutorul unui jurnal intim, lăsat de un altul care a fost cândva amantul ei...<sup>6</sup>

Chiar intriga suferă o distorsiune: ea este cvadruplă, împletind indisolubil, într-o fugă ale cărei părți se reunesc, patru povești de dragoste care se reflectă una în alta influențându-se. Justine simțise acea nevoie de viziune caleidoscopică: „O revăd la croitoreasa ei, așezată în fața marilor oglinzi cu fețe

<sup>1</sup> Lawrence Durrell: *Justine*.

<sup>2</sup> Lawrence Durrell: *Clea*.

<sup>3</sup> Lawrence Durrell: *Justine*.

<sup>4</sup> Lawrence Durrell *Clea*.

<sup>5</sup> Lawrence Durrell *Balthazar*.

<sup>6</sup> Lawrence Durrell *Justine*.

multiple, spunând:

– Privește! Cinci imagini diferite ale aceluiași subiect. Dacă aş fi scriitor, așa aş încerca să zugrăvesc un personaj, printr-un fel de viziune prismatică. De ce oare nu pot oamenii să vadă mai multe profiluri dintr-o dată?"<sup>1</sup>

În ciuda voitei complicări a tehnicii romanești, nimic nu este totuși abstract în această epopee senzuală, alimentată de personaje ardente într-o atmosferă uscată, greoaie, plină de forță. Romanul care vrea să complice evocarea artistică prin noi procedee romanești, își găsește justificarea în ochii marelui public, pe care nu-l poate deruta... O realitate febrilă se impune pe nesimțite, prin ea însăși, refuzând seducția prea lesnicioasă a intrigii: „Visez o carte care să fie atât de puternică, încât să conțină toate elementele ființei ei; nu-i însă genul de carte cu care suntem obișnuiți în zilele noastre. Pe prima pagină, de pildă, un rezumat al acțiunii în câteva rânduri. S-ar putea renunța astfel la articulațiile povestirii. Urmarea ar fi o dramă în stare pură, eliberată de chingile formei. *Aș vrea să scriu o carte care visează.*"<sup>2</sup>

Fără gureșia logică și explicativă a lui Proust, dar cu alte cătușe – un stil uneori pretențios – Lawrence Durrell ne oferă, în urma unei duble strădanii de artist și de vulgarizator, „drama în stare pură”. În Alexandria sa onirică, grea de senzualitate, crispată în personaje violente și aspre, maladive, nefericite, bogate și abătute, el captează, în cele din urmă, interesul celui mai banal cititor, fără a recurge la servitutea povestirii unei istorii ori la cea a analizării caracterelor. Cititorul nu mai este direct mișcat de psihologie sau narațiune, ci de acea materie impalpabilă a vieții și a destinului pe care Virginia Woolf n-a putut-o sesiza, murind din această pricină, materie oare devine arzătoare, onctuoasă, tactilă la Durrell...

Cu el, romanul fără intrigă și fără convenții psihologice are o reușită carnală. El își dovedește existența umblând, strigând deasupra dezafectării romanului de analiză, că marea *Psyhé* a murit: „Pentru scriitor, personajele înfățișate prin prisma psihologicului au pierit. *Psihicul* contemporan s-a spart ca un balon de săpun.”<sup>3</sup> Ființele vii și ardente din *Cvartetul din Alexandria* sunt, în ultimă instanță, destul de înflăcărâte pentru a rămâne rebele în fața analizei și a comentariului (pe care Durrell, de altfel, le folosește din plin). Este într-adevăr vorba de „o carte care visează”, de o materie romanească în stare pură: intriga spulberată, psihologia dispărută, nu mai rămâne decât patosul, reprezentînd esența romanului.

---

<sup>1</sup> Lawrence Durrell: *Justine*.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 125.

## *XI Dincolo de roman: metamorfoza*

*Iruperea epopeii în roman: de la Romanul Trandafirului la Ulise – Alegoria la Joyce: Portretul artistului, Ulise. – Realism și epopee: un ezoterism liric. – Alegorii kafkiene: Castelul și Procesul. – O simbolică enigmatică: mitologia negativă a lui Kafka. – Tradiția lui Kafka. – Malcolm Lowry și Sub Vulcan. – Hermann Broch și Moartea lui Virgiliu. – Romanul-poem liric.*

Lucru vulgar scris în limba vulgară (iată originea termenului), încă din secolul al XIV-lea romanul povestea o istorie, o istorie lesne de înțeles, un roman-foleton; poemului epic sau didactic, romanului în versuri nobile, le revenea sarcina de a exprima ceea ce depășește anecdota... De altfel, până spre 1600, romanele nu sunt decât *transcripția în proză sentimentală și în foleton popular* a operelor mai vechi și mai băgate-n seamă...

Și totuși, începând din secolul al XVIII-lea, acest gen, care inițial era doar un „divertisment”, cucerește primul loc. Psihologia și sociologia l-au îmbogățit; a devenit capabil să analizeze, să studieze, să se documenteze, să pună probleme. La origine literatură destinată plăcerii și distracției, el își ocupă, încetul cu încetul, locul ce i se cuvine în literatura ambițioasă, exigentă, creatoare, în secolul al XX-lea el reprezintă cea mai curentă formă artistică, invadând și suprimând celelalte genuri. În acea clipă, forța și ambiția care-l definesc nasc în el obligația de a satisface, în domeniul realității, imaginației sau simbolului toate nevoile și de a folosi toate posibilitățile altădată exprimate de alte genuri...

La origine „romanul” (simplă povestire romanescă) trebuia să rămână întemeiat, în mod fatal, pe anecdotă și pe aventură. Oricât am încărca această anecdotă cu finețe psihologică sau cu observație socială, ea nu va ajunge să exprime, decât cu mare greutate, ceea ce exprimau altădată (înainte de biruința exclusivă a romanului) poezia, mistica, alegoria, epopeea... Între romanul credincios sieși, adică întemeiat pe o povestire interesantă și *romanul care își însușește ambițiile și intențiile genurilor literare dispărute*, conflictul este inevitabil. Intențiile diferă. *Moș Goriot* de Balzac și *Ulise* de James Joyce aparțin unor genuri mai diferite ca *Iliada* lui Homer și *Odă la cucerirea Namurului* de Boileau. Căci *Oda la cucerirea Namurului* și *Iliada*, la fel ca și *Cântarea lui Roland* sau *Artemis* de Nerval, au o intenție comună: să magnifice evenimentele până la a le da un sens simbolic. Intenția lui *Moș Goriot*, dimpotrivă, era pur și simplu de a emoționa și a trezi interesul prin evenimente care rămân perfect umane.

Cam prin 1925 deci, epopeea și alegoria poetică vor irumpe în ceea ce continuăm să numim roman. Dar acest „roman” nu mai este o povestire romanescă agreabilă: este o *operă poetică, alegorică, epică, mistică, folosind forma romanului*.

\*\*\*

Pregătite de romanul „ironic”, postsimbolist sau impresionist, operele lui Kafka, Proust, Joyce sau Musil impun romanului ambiții străine romanului original, provenite de fapt din alte „genuri literare” pe care romanul le-a înăbușit, dar care revin pentru a-l năpădi la rândul lor... „Grecia cucerită și-a cucerit aprigul învingător”, se spunea altădată despre cucerirea Atenei de către Roma. Tot astfel, poezia epică, alegorică și mistică, dată deoparte în urma triumfului brutal al romanului anecdotic și realist, se reintroduce în el, convertindu-l în *substanță poetică*.

„Nu mai e roman”, vor spune amatorii de povestiri romanești, derutați de simbolism, de poezia și sofisticăria acestor opere; și într-adevăr vor avea dreptate. Bibliotecarul este cel care greșeste. *Ulise* de James Joyce este un poem epic deghizat în roman sau, invers... *Castelul* lui Kafka este construit ca un *Roman al Trandafirului*, scris în termeni pesimiști și negativi, sau precum călătoriile sufletului la San Juan de la Cruz, la Meister Eckhart, sau la Sfânta Tereza de Ávila. În căutarea timpului pierdut este o meditație deghizată în cronică și, minus credința, urmează planul *Confesiunilor* Sfântului Augustin. Musil este un Platon hibridat cu Flaubert. O pagină de Proust poate fi un poem alexandrin pe care Propertiu l-ar fi iubit și imitat; o altă pagină poate reprezenta cazuistica unor clerici medievali care ar fi substituit psihologia teologiei.

A transforma viața în legendă sau în alegorie era vechea dorință a epopeei și a poeziei. Dincolo de roman, opera lui James Joyce sugerează această operație magică, deși nu o înfăptuiește. *Portretul artistului (Dedalus)* și *Ulise* traduc în deplina lui rigoare conflictul dintre roman și poezie, dintre roman și acel roman care vrea să depășească romanul.

O dată cu *Portretul artistului* (1916) aventura umană redevine invizibil o istorie mitică. Stephen Dedalus, acest tânăr locuitor din Dublin, artist pe jumătate ratat, trăiește în lumea banală a unui oraș din piatră și ceață, iar inșii cu care intră în relație, pe care îi frecventează, prieteni, vecini, vagi cunoștințe, metrese, par niște simple siluete pitorești ale unui roman realist, un pic sarcastic. Nimic fantasmagoric în această viață ușor picarescă a unui tânăr. Dar, ca la Kafka (acesta începea să scrie *Procesul* în aceeași perioadă, 1914), tot ceea ce i se întâmplă lui Stephen pare a avea un sens simbolic, un sens secund. În viața lui socială precum și în viața personală, Dedalus luptă pentru a scăpa de povara presiunilor care-l paralizează: amintiri din copilărie ori din adolescență, religie, naționalitate, familie, mediu social și ambianță a vieții. Nu retrăim totuși această luptă, așa cum o dorea tradiția romanului psihologic, cu mintea și sensibilitatea eroului. Ea se exprimă printr-un *symbolism* al evenimentelor – de altfel prea mărunte – care alcătuiesc viața lui Stephen Dedalus. Așa cum, mai târziu, va face romanul american, Joyce se mulțumește să-și lase eroul să trăiască și să acționeze, descriind actele și evenimentele – îi revine cititorului sarcina de a vedea în fiecare din aceste evenimente neînsemnate o manifestare alegorică a destinului. Totul se desfășoară ca la un joc cu zaruri când jucătorul ajunge mânat de hazard în „punctul mort” sau, dimpotrivă, sare câte șapte sau nouă căsuțe, înaintând spre țintă. Ținta este, desigur, libertatea umană, iar aici, libertatea artistului scăpat de complexe, de sfrielile, de insuficiențele sale. Într-un capitol, Stephen Dedalus este „pedepsit” (sau penalizat) pentru o eroare sau alta, minimă în aparență: în copilărie, de pildă, pentru a fi refuzat să facă schimb de jucării cu camarazii săi.

Uimitor procedeu de construcție romanescă amintind de *Romanul Trandafirului* sau de harta îndrăgostitului așa cum o înfățișa domnișoara de Soudéry în *Clélie*. Comparația nu e nelalocul ei: în tot Evul Mediu și, după cum se vede, până în epoca prețioasă, literatura făurea imagini alegorice ale destinului. Eroul lui Guillaume de Lorris din secolul al XIII-lea, care întruchipează „Amantul”, *trebuie* să pătrundă în grădina Plăcerii, condus de Doamna Trândăvie, unde va fi încântat de dansurile Bucuriei și Dărnicii (personaje cu totul simbolice), dar va scăpa de ele pentru a pătrunde în grădina în care-l cheamă Trandafirul, fiind solicitat acolo în același timp de Primejdie și de Gură Rea, care-l fac să rătăcească și-l dușmănesc, precum și de Vorbă Bună și de Speranța care-l ajută și-l călăuzesc.

La Joyce simbolurile preferințelor noastre nu poartă nume atât de frumoase și de copilărești, prezentându-se în chipul unor irlandezi bărboși, bețivi, guralivi, foarte reali. Grădina copilăriei se cheamă Conglowes, prima femeie zărită poartă numele de Eileen, nimic nu amintește de lumea zânelor, este Irlanda și Dublinul, așa cum sunt ele în realitate: romanul a impus „realismul” chiar poezilor, iar orașul în care trăiește Stephen este cel al unui Balzac irlandez. Numai că el este, *în același timp*, universul simbolurilor care au fost altădată cele ale lui Guillaume de Lorris. Diferența constă doar în faptul că în secolul al XIII-lea un roman alegoric în versuri se desfășura într-o lume ireală, pe când în secolul al XX-lea el este scris în proză, personajele sale au barbă, mustață, sâni, pântec, situație socială, și micul lor „caracter”, vorbesc același dialect al locului, sau argoul din Dublin, dar, pe lângă faptul că sunt oameni reali, ei mai sunt și simboluri cu care Stephen Dedalus joacă acel joc complicat care se cheamă destinul unui om și drumul său spiritual. De altfel, și Nerval îl făcuse, între timp, între secolele al XIII-lea și al XX-lea.

Secolul al XX-lea înțelege cu greu acest nou amestec de genuri. „Romanul” care-i fusese lăsat moștenire povestea o anecdotă pasionantă și prezenta personaje „adevărate”. *Portretul unui artist* este făcut în întregime din „personaje adevărate”, dar intriga pe care acestea o țin în jurul lui Stephen nu are nimic polițist, social ori psihologic... Ea este doar simbolul unei „intrări în viață”; istoria tinereții unui artist și a ceea ce-l împiedică să fie un artist. Joyce amestecă fără șovăire două inspirații separate de șapte secole: zugrăvirea realistă care ne este familiară și „romanul alegoric” care urcă până în secolul al XIII-lea. Nimic de mirare de altfel, deoarece, după secolul al XIII-lea, ceea ce numim noi roman s-a consacrat aventurii, anecdotei, sentimentalității, psihologiei, sociologiei, *înăbușind* o altă viziune a vieții omenești și a destinului uman, viziunea ezoterică și alegorică ce apare fără veste chiar în roman de îndată ce poezia nu mai are puterea s-o exprime... Cititorul celor *Trei Mușchetari* rămâne interzis în fața „romanului” *Portretul unui artist*, în care viața este amestecată cu alegoria vieții: conținutul rămâne „realist” și „adevărat”, intenția și trama impun cititorului o conversiune la poezia secretă.

\*\*\*

Romanul ajunge astfel într-un stadiu în care opera de artă scapă de convențiile narațiunii înrudindu-se cu marile opere ezoterice, ca *Eneida* sau *Divina Comedie*, opere al căror *plan* chiar, invizibil de altfel la prima lectură, are o semnificație specială, matematică și spirituală. *Portretul unui artist* este

obscur construit pe imaginea *labirintului*: Stephen *Dedalus* poartă numele acelui grec mitic care a construit labirintul și... s-a rătăcit acolo el însuși: imaginea artistului...

*Ulise* (1922) are de asemenea un plan ezoteric. Materialul este totuși banal: ziua de 16 iunie 1904 trăită de un mărunț agent de bursă din Dublin, Leopold Bloom. Cernerea orelor acestei zile aduce cu ea diverse fluxuri de senzații, de parfumuri, de asociații de idei, de realism psihologic și social; douăzeci și patru de ore din viața unui mic evreu irlandez, așa cum *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf va descrie douăzeci și patru de ore din viața unei englezoaice din clasa mijlocie... Cu excepția primelor capitole din *Ulise* consacrate „fiului spiritual” al lui Leopold Bloom, Stephen Dedalus din romanul precedent..., nimic altceva în carte decât episoadele, consistente, îmbâcsite, exagerate la modul liric, ale acestei zile din viața lui Bloom, 16 iunie 1904, descrise în toate amănuntele (interioare și exterioare). Realismul este total. Bloom își lasă soția, cântăreața Molly, culcată în pat, iese din casă pentru a umbla pe străzile Dublinului, citește un prospect, examinează vitrinele, apreciază mirosul de cafea prăjită într-o băcănie și cumpără o bucată de săpun pe care o va căra toată ziua în buzunar. După ce a asistat la o înmormântare, pe la amiază vizitează redacția unui ziar, se duce apoi la un birt unde se alimentează copios, înainte de a discuta cu un iezuit, de a merge la bibliotecă și de a se ghiftui apoi într-o măsură mai substanțială într-un bar din care e gonit de un antisemit beat. Plimbându-se pe malul mării, întâlnește o tânără exhibiționistă, apoi se duce la bordel. Târziu, îl cunoaște pe artistul Stephen Dedalus, îl aduce în cartierul său, face un nou popas într-un birt și se întoarce la el acasă, unde nevasta lui, Molly, este gata să adoarmă.

Nimic mai banal, nici mai vulgar; nici o aventură, nici o „povestire” care să merite a fi relatată. Această zi, pitorească în ansamblu, dar lipsită de însemnătate, este descrisă toată, în cele mai mici amănunte, prin senzațiile lui Bloom: mirosul străzilor, atmosfera infectată a barurilor și, amestecate cu aceste amănunte obiective, asociațiile de idei ale sărmanului erou care se gândește la un fiu mort, la Orientul de unde se trage familia sa, la Virgiliu, la Hamlet, la infidelitățile soției sale... Nu suntem scutiți de nimic, nici chiar de cuvintele fără semnificație care-i obsedează spiritul, impuse de panourile publicitare. Toate acestea într-un stil lipsit de unitate, deși mereu liric, violent și puternic, care recurge la fel de bine la descrierea realistă ca și la monologul interior, cu cadrilurile, reminiscențele, revenirile sale... Pe scurt (în stare brută în aparență, dar folosind în realitate toate tehnicile cunoscute), este vorba de viața larvară, amănunțită până la dezgust, a unui om neînsemnat într-o zi neînsemnată...

Dar această relatare insistentă, agresivă, fidelă și supraâncărcată, murdară, plictisitoare și pitorească, adevărată ladă de gunoi a zilei unui om, lipsită de dramă și neinteresantă, această relatare realistă, răbdătoare și împovărată, *urmează planul Odiseei*. Fiecare oră din ziua lui Bloom este transpunerea nămolosă și lirică a unui cânt din Homer... Înmormântarea la care asistă dimineața reprezintă funeraliile lui Elpenor, vizita la redacție este Ulise la Eol, bordelul este cartea despre Circe etc.

Intenția lui Joyce e limpede: viața cea mai comună, mai banală, mai neînsemnată – o zi din viața unui irlandez oarecare în 1904 – posedă o structură poetică invizibilă care o asimilează epopeii. Toate actele noastre au un sens. Realitatea familiară și îngălată de fiecare zi reprezintă, pentru artist sau pentru Dumnezeu, un poem alegoric: mergând la birou, la birt, nu contează unde, fiecare om trăiește, în fiecare zi, o *Odisee*. Iar viața nu este ceea ce pare, adică mediocritatea cotidiană a unui ins neînsemnat, deoarece în aceste mediocrități arta poate regăsi „planul” invizibil al unui poem epic...

Fără a pierde nimic din vulgaritatea sa – ziua de 16 iunie 1904 trăită de Leopold Bloom este foarte vulgară – viața rămâne ceea ce este pe planul realist, dar reprezintă în același timp o alegorie, un joc de zaruri... Mizăm în aparență pe lucruri mici, în fiecare zi. Dar deoarece toate sufletele sunt egale, deoarece în fiecare mizerabilă zi, fiecare ființă omenească este, în absolut, un erou epic, chiar dacă se mulțumește să-și salute cunoștințele și să meargă la bordel, un ansamblu arbitrar decupat din viața unui om neînsemnat (acel 16 iunie din viața lui Bloom la Dublin), este o epopee egală cu toate Odiseele.

Paradoxul lui Joyce este strălucit. Joyce scurtcircuitează două extreme, omul neînsemnat, justițiabil al „realismului” literar și eroul epic. El vrea ca aceste extreme să se confunde, altminteri arta și viața n-ar mai însemna nimic... Trebuie să admirăm disperarea – sau încrederea – pe care o avea el în această provocare artistică pe care o reprezintă *Ulise*... A voi să confunzi epopeea cu viața și, în acest sens, a alege viața cea mai comună pentru a face din ea o epopee. A fost un pariu excesiv. Cred că toți îl consideră pierdut, chiar aceia care admiră, în *Ulise* sau în *Finnegan's Wake*, abilitatea tehnică și estetică a lui Joyce. Dar acest monument enorm și pasionant, apărut pe neașteptate în 1922, anul în care murea Proust, pecetluiește drama estetică și spirituală a romanului care vrea să depășească povestirea, să depășească vulgaritatea realistă tinzând către o imagine epică, să depășească lipsa de însemnătate a vieții tinzând către afirmarea omului. Joyce rărnâne un autor ezoteric, chiar în eșecurile sale: el a încercat să facă din roman un tratat de mistică artistică sau spirituală; dintr-un „gen” la origine facil și grațios, o

operă alegorică ce evocă drama ultimă a omului în fața propriului său destin, milenii, ireductibila banalitate a vieții psihologice și sociale și ireductibilul protest al omului împotriva acestei banalități.

\* \* \*

Într-o altă atmosferă, metamorfoza devine completă o dată cu Kafka. Până aici, povestirea era o explicație a vieții. Kafka a scris povestiri *inexplicabile*. Un om sosește în apropierea unui castel, fiind angajat acolo în calitate de agrimensur. Oprindu-se într-un sat vecin, el întreabă la ce oră va trebui să se prezinte. Nu va primi niciodată răspuns: nici n-ajunge să întâlnească vreun om de la „castel”, cartea întreagă desfășurându-se în acest sat în care este imobilizat agrimensurul...

*Castelul* a fost gândit, imaginat și scris astfel încât să nu se poată ivi nici o explicație. Totul este povestit însă, fără nici o aluzie aparentă la fantastic, totul se petrece ca în viața reală. Nimic mai realist și mai natural ca acele conversații ale agrimensurului cu hangiza, cu primarul, cu tânăra Frieda, cu toți pe care-i întâlnește. Eroul cărții își găsește cât de cât o statornicire, se îndrăgostește, cunoaște oameni binevoitori sau suspicioși mai mult sau mai puțin diferiți, totul ar putea fi redus la descrierea prea banală a unui comis-voiajor care, în așteptarea unor noi ordine din partea casei pe care o slujește, este nevoit să zăbovească o bucată de timp într-un sat. Elementul "neverosimil" care introduce în ireal fără a părăsi totuși realismul, stă în faptul că nimeni nu-l „lămurește” că stăpânii castelului sunt niște originali care nu vor să lase nici o persoană să intre la ei și care, uneori, se amuză angajând prin corespondență diferiți slujbași, pentru a-i lăsa apoi nedumeriți în fața unei uși închise... Orice alt scriitor în afară de Kafka, păstrând, desigur, în cuprinsul întregii cărți același mister, ar fi sfârșit prin a da o asemenea „explicație” pentru a satisface spiritul rațional al cititorului, după ce l-a intrigat. Așa face, de pildă, romanul polițist sau romanul „mister”, forme populare ale romanului kafkian. Între forma populară și cea mistică intervine, după cum bine ne dăm seama, o inversiune: romanul cu mister devine neverosimil și surprinzător pe parcursul lui oferind, la sfârșit, o explicație; romanul lui Kafka rămâne cât mai aproape de viața cotidiană și de verosimil, dar ceea ce se întâmplă acolo, rămâne, până la sfârșit, inexplicabil.

Inexplicabil, desigur, pe planul verosimilului obișnuit. Nu înțelegem, de pildă, pentru ce agrimensurul, sătul de toată această comedie, nu sfârșește prin a pătrunde cu forța în domeniu (despre care nu ni se spune nicăieri că ar fi de netrecut), prezentându-se, fără invitație oficială, în fața ciudaților săi patroni, măcar pentru a le reproșa faptul... Ar fi o reacție, într-adevăr, omenească.

Pentru a crea o lume neliniștită și de neînțeles, fără a recurge nicidecum la fantastic, relatând, la modul cel mai banal, fapte și conversații care par „firești” – și care sunt firești – Kafka nu are nevoie decât de două neverosimilități psihologice voite, aproape invizibile, căci le face să fie uitate datorită simplității povestirii. Din situația foarte obișnuită în general, a unui slujbaş oare, ajuns la patronii săi, găsește poarta închisă, Kafka face o povestire fascinantă, neliniștitoare, obsedantă, eliminând de la bun început, pe nesimțite aproape, cele două soluții logice ale acestei aventuri: fie că oamenii din castel sunt nebuni, fie că agrimensurul se va hotărî într-o bună zi să spargă geamurile. În *Procesul* regăsim același postulat; avertizat că a fost pus sub acuzare, un om se zbate la nesfârșit fără a reuși vreodată să afle de către cine, unde și de ce. Nimeni nu-i „explică” dacă e vorba de o greșală sau de o răzbunare, în timp ce el însuși nu se gândește nici o clipă să reacționeze intentând acțiune în defăimare, o plângere împotriva unei acuze arbitrară...

Aceste invizibile neverosimiluri care ar putea fi luate drept un procedeu voit și întrucâtva artificial al autorului, sunt, dimpotrivă, manifestări ale imaginației spontane și autentice a lui Kafka. Pe de altă parte, nu vom putea găsi o interpretare „simbolică”. E ușor, prea ușor chiar să vedem în slujbașul care nu poate ajunge până la stăpânii săi simbolul unui om despărțit de Dumnezeu și pus în imposibilitatea de a-i cunoaște voința; iar în eroul *Procesului* figura unei ființe omenești care, în virtutea unui păcat original, se simte întotdeauna vinovată și învinuită. Aceste interpretări sunt prea evidente pentru ca, dacă ar fi existat în intențiile lui Kafka, să nu fi răzbătut măcar într-o frază oarecare. Dar Kafka n-a făcut aceasta...

Or, dacă n-a făcut-o înseamnă că n-a voit s-o facă, înseamnă că nu asta i-a fost intenția. Nici *Procesul* nici *Castelul*, pentru a nu aminti decât cele două mari opere ale sale, nu vor să aibă nici un sens simbolic, limpede și definisabil în același timp, prin intermediul simbolului. Desigur, glosatorii psihologi sau psihiatri se vor delecta în a găsi în romanele kafkiene, situația psihologică a lui Kafka, rupt de comunitatea evreiască, covârșit de un tată tiran, bolnav de un complex de inferioritate, incapabil a se hotărî să se însoare, mânat, pe de altă parte, de boală. Alții vor vedea aici influența Cabalei, a lecturilor din Meister Eckhart, ba chiar vor putea surprinde acțiunea teologilor protestanți. Să nu ne încredem însă prea mult în copilăreștile simboluri exoterice. Dacă Franz Kafka ar fi „recurs la simbol”, lucrul ar fi fost

vizibil, ca la Maeterlinck, de pildă. El însuși ne previne, de altfel, într-un scurt text intitulat *Simboluri*: „Unii se plâng că spusele înțelepților nu sunt decât figuri ce nu pot fi folosite în viața de toate zilele, singura, de altfel, de care dispunem (...). Toate aceste simboluri nu vor să spună în fond decât că inesizabilul nu poate fi surprins; iar noi știm aceasta. Grija noastră zilnică se datorește unor ou totul alte lucruri.”

Textul e limpede: simbolurile literare sunt la fel de incapabile să traducă asprimea și absurditatea condiției umane, ca și simplul realism literar. Kafka n-a încercat deci să studieze niciodată, nici măcar sub o formă alegorică, deghizată, harul, păcatul, derelictiunea etc. El n-a voit să exprime vreo filozofie, nici să dea o imagine literară a propriei sale condiții ei, influențat, pur și simplu, după cum limpede se vede, de situația sa, de complexe sale, de lecturile sale, el a renunțat să-și exprime sensibilitatea, opiniile, ideile. În schimb, a *construit deliberat povestiri ininteligibile*, pentru a le salva de orice interpretare.

Poate că e opera unui nebun. Dar această operă a fascinat până acum cel puțin două generații. La capătul acestei experiențe ea se impune ca o nouă formă a operelor spiritului: artistul creează o lume *inexplicabilă*, ireductibilă la comentariul rațional. În loc să fie zvârlită în categoria clinică a schizofrenicilor, această operă capătă, pentru numeroși cititori, o valoare iradiantă, exemplară, inexplicabilă. Ea acționează ca o „revelație” mistică. Nimic n-o poate explica, dar ea pare să explice totul; este neverosimilă și irațională, dar prin prezența sa absolvă raționalul de ipocrizie, aproximație, prostie și imoralitate.

În vremile foarte îndepărtate, „miturile” (în ciuda faptului că acest cuvânt este atât de depreciat astăzi) au putut juca acest rol. Comedia dramatică (și mai ales mitologică), jucată în Grecia secolului al VI-lea în fața templului din Eleusis, constituia, se pare, de asemenea o povestire densă, absurdă, vie, de neînțeles, al cărei adevăr negativ (sau ascuns) intriga totuși sensibilitățile și, fără a fi „explicat” vreodată, constituia o imagine înspăimântătoare și intimă totodată, grație căreia inițiații acceptau mai lesne micile banalități și micile putreziciuni ale existenței obișnuite...

Precum altădată mistagogul, iată un scriitor a cărui temă nu mai este o povestire simbolică, ci una definitiv inexplicabilă, fără interpretare și fără cheie. Dacă fascinează și pare adevărată, este pentru că toate detaliile aparțin realismului, pentru că exprimă, la modul esențial, realitatea. Dacă e trăită pe planul realismului mic-burghezului satisfăcut, exigent și fanfaron, sau pe planul misticului, al ambițiosului sau al rătăcitului – interesează prea puțin, realitatea trăită rămâne impenetrabilă. Cine va tâlmăci sensul unei vieți, al unui gest, al unui cuvânt? Nu mai suntem aici la punctul în care viața omului se reduce, în roman, la biografia sa oficială și la discursul ce va fi pronunțat pe mormântul său. Trebuie să admitem că-i vorba de altceva, de ceva pe care nici viața socială, nici viața de familie, nici sociologia, nici arta n-au reușit să-l rețină și să-l definească.

Iată secretul pe care-l urmărește, fără speranță de altfel, romanul lui Proust, Joyce, Kafka. Un astfel de secret, știm prea bine, nu va fi niciodată pus în formule de limbajul nostru omenesc. Înțelegem poate de aceea, în fața acestei neputințe, romanul kafkian. Din aventura pe care romancierul anecdotic – inclusiv Balzac – o povestește explicând totul, Kafka nu reține decât partea inexplicabilă, cea în care imaginația umană și romanească renunță la rațiunile sale pentru a se interesa – așa cum face poezia – de misterele sale.

\*\*\*

Tradiția kafkiană nu este singura tradiție care alimentează marele roman alegoric. Îl regăsim, cu tot atâta pregnanță, în 1947, la un american sălbatic, puternic și brutal, Malcolm Lowry: precum *Ulise* și *Castelul*, *Sub vulcan* este unul din acele mari romane eratice ale secolului al XX-lea, care nu mai reprezintă o povestire, un „studiu” făcut în tradiția romanească, ci expresia modernă a ceea ce explima altădată Dante în *Divina Comedie*, a ceea ce exprima epopeea într-un mare poem gesticulator. Această expresie trece astăzi prin forma ei romanească pe care o transcende, desigur, depășind-o.

*Sub vulcan* este povestea ultimei zile trăite pe acest pământ de Geoffrey Firmin, fost consul, retras la Quauhnhuac, în Mexic. Totul este concentrat, bogat, exuberant, ca în *Ulise* de Joyce. Exotismul servește pentru depeizare, distanțare, recul, permițând introducerea unor imagini cumplite; Lowry evocă și studiază la fel de bine o scoică, o formațiune stân coasă ca și o femeie ori o amintire din copilărie. Siluete stranii, mexicani *outlaw*, arhitecturi mexicane, umplu orizontul... Departe, marea, simbol al purității, pe care însă Geoffrey Firmin o detestă... Alcoolic în ultimul grad, copleșit de amintirile și greșelile sale, ex-consulul își trăiește ultimele ore în fața noastră. Ore în care, tot ce-i rămâne din viață, până în cele mai mici amănunte, tot ceea ce-l înconjoară se umflă, se clatină, pendulează în imagini detaliate, amestecate cu imagini obsedante ale prezentului, acest prezent pe care trebuie să-l mai trăiască



încă. În centru se află păcatul originar, păcatul *său* originar: un episod de război în care a permis mitralierea ofițerilor unui submarin inamic. Și dragostea omenească: singura femeie pe care a iubit-o, Yvonne, a venit și ea la Quauhnahuac... O viață întreagă se grămădește în primele șapte ore ale zilei, trecutul: păcat, dragoste, ură, uitare, și prezentul: fantoșe, incidente mărunte, figuranți, decor agresiv exotic. Peste tot un simbol al neliniștii: nevoia de alcool. Geoffrey Firmin reprezintă aici, într-un text realist și scilipitor suprarealist și redondant totodată, agonia Omului în grădina cu măslini... Este, în ultimă instanță, un fel de imagine agonizantă a omului modern, fără suport social, și fără zei, sufocat de vicii, ros de regrete sau de nostalgie, dueându-și viața într-o lume concretă și vidă... Apoi moartea, fulgerătoare...

Nimic nu amintește mai bine intenția lui Dante. Numai că Dante se mișcă într-un cosmos populat simultan de păcate omenești și prezențe supranaturale, precum și de un idealism difuz și consolator, care nu mai e la modă. La Lowry, neputința umană domină; de unde un stil mai contrastant, mai agresiv, o angoasă mai vădită. Alcoolul o înlocuiește pe Béatrice; opera este mai puțin armonioasă și mai puțin mare. Ea își păstrează aspectul ezoteric. Ca și Dante, ca și Joyce, Lowry s-a amuzat derutându-l pe cititor, sugerându-i mai multe interpretări. Eroul său este un pasionat al tarotului, al doctrinelor secrete, al științelor oculte și simbolice... deși nu crede în ele. În *Sub vulcan* pot fi regăsite tot felul de interpretări ezoterice, fără ca vreuna din ele să fie convingătoare, tot așa precum la Joyce sunt jucate diferite simbolisme fără ca vreunul să fie definitiv. Cartea „este alcătuită din douăsprezece capitole, iar corpul povestirii este cuprins într-o singură zi de douăsprezece ore. De asemenea, anul are douăsprezece luni, iar cartea întreagă este închisă în limitele unui an, în timp ce această pătură adâncă a romanului sau a poemului care ține de mit, este legată aici, de Cabală.”<sup>1</sup> Aceeași construcție, în general ca aceea a *Divinei Comedii* sau a lui *Ulise*. Romanul poate de altfel fi citit și fără a cunoaște această arhitectură secretă, iar Malcolm Lowry nu o amintește „decât în treacăt pentru a face să se simtă, cum spune Henry James, că există adâncimi”.

\* \* \*

Această construcție alegorică este mai evidentă în ultima carte a lui Hermann Broch, *Moartea lui Virgiliu*. Și aici ultimele ore din viața unui om prilejuiesc o lungă meditație – realistă și lirică în același timp, ca la Joyce – producând un efect de concentrare cu valoare mitică.

Pe moarte, Virgiliu debarcă la Misena, purtat în litieră până la palatul imperial. Ca și *Divina Comedie*, ca și *Ulise*, ca și *Sub vulcan*, cartea are o arhitectură ezoterică în parte arbitrară: fiecare din părțile sale este simbolul unui „element”, apa (intrarea în radă și în oraș), focul (neliniștea nocturnă, febra muribundului), pământul (Virgiliu legat din nou de viață datorită întâlnirii cu prietenii) și, în sfârșit aerul, adică sublimarea în aer și în moarte... Tonul însuși al acestui poem românesc scapă povestirii, prin folosirea unuia din procedeele sistematizate și vulgarizate apoi, după 1950, de școala franceză a „noului roman”: totul este exprimat aici în monologul lăuntric al lui Virgiliu, dar, pentru a obține un anume efect de „distanță” și de obiectivitate, acest monolog interior este scris la persoana a treia. Virgiliu se regândește pe sine însuși dar la modul „El”; este omul care se vede trăind și gândind cu un anume recul, pasionat însă. Și nu este adevărat oare, că în extrema concentrare a meditației și a febrei, „Eu”, care este în principiu suportul monologului lăuntric, deseori numai pe jumătate conștient, poate ceda locul celui „El” al unei dedublări în care se percepe pe sine însuși ca pe un obiect pus în cauză?

Totul este desfășurat pe mai multe planuri ale realității psihologice, morale și universale și, pentru Broch, funcția însăși a artei este de a crea această viziune polivalentă, acest simbolism multiplu. Realitatea banală este prezentă, prin zgomotele mulțimii, evocarea străzilor unui oraș portuar, rumoarea nocturnă, discursurile și conversațiile prietenilor lui Virgilău. Dar drama oare înnoadă „intriga” și comandă cartea, este o dramă spirituală, o dramă a *sensului* lucrurilor. Așa cum, la Lowry, ultimele ore ale consulului, prin intermediul banalității însăși a ultimei zile, concentrau totuși pe nevăzute toate problemele semnificației unei existențe – și ale eșecului acesteia – tot astfel ultima zi a lui Virgiliu este dominată de o dezbatere psihologică și simbolică: înainte de a muri, Virgiliu (așa cum atestă, de altfel, istoria) vrea să-și distrugă opera, *Eneida*. *Moartea lui Virgiliu* poate fi deci interpretată ca o punere în chestiune a valorii operei de artă. *Sub vulcan* era, sub o formă realistă și mitică totodată, examenul de conștiință sau judecata alegorică a unei vieți și a unui om: *Moartea lui Virgiliu* este *Judecata de apoi* făcută de către creatorul ei, creației literare, în speță *Eneida*, care voia să fie de asemenea vârful și expresia unei civilizații. În spatele fabulei, în spatele romanului-poem liric, se desfășoară o dramă estetică, filozofică și morală. Dramă cu atât mai vastă cu cât, deși Virgiliu și *Eneida* sunt destul de departe

<sup>1</sup> Malcolm Lowry – *Unter the Volcano*, prefață la traducerea franceză, *Au-dessous du volcan*, Corrêa, «1960.

ca să ne lase reci – fapt care conferă mitului o anume „distanțare” – ele evocă simultan totuși acel mister aflat la temelia sensibilității lui Virgiliu, deseori vizionară, și acea pretenție didactică, istorică și estetică, ce poate face din Eneida simbolul creației monumentale și discutabile, adică al unei întregi civilizații. O dată cu verva irlandezului Joyce, teroarea misticului evreu Kafka, furia americanului Lowry, neliniștitul idealism filozofic al austriacului Broch, poemul romanesc alegoric găsește o formă puternică și absolută.

Astfel, romanul servește uneori drept mod de expresie pentru tratatul mistic, pentru sumă, pentru epopeea mistică... Evadat din cătușele obligațiilor de povestitor grațios sau sentimental, din constrângerile de sociolog, el se transformă în poem și în provocare. Operă de artă și de neliniște, operă dificilă și ermetică, el ajunge uneori departe de vocația sa primordială, care constă în a plăcea și a povesti frumos.

## XII Arta romanului și romanul ca artă

*Pictură și roman: problema academismului. – Dislocarea aparențelor în romanul-operă de artă. – Romanul „închis” și romanul „deschis”, de la confortul imaginației la neliniștea sălbatică. – Cele două vocații artistice ale romanului: proza și poezia. – Compromisul dintre realism și denunțarea sa: arta îndreptată împotriva viziunii profanului. – Permanența superstiției românești a „adevărului” și subordonarea față de optica realistă.*

Universul ironic și fantasc al lui Gide și Cocteau, densitatea metapsihologică a lui Henry James sau a Virginiei Woolf, lirismul cosmic al lui Joyce, delirul lui Kafka, foloseau, desigur, romanul în alte scopuri decât acelea de a descrie, a informa ori a plăcea. Fără îndoială, arta descriptivă, documentară, realistă, își are funcția și locul său propriu: „Cea mai frumoasă ținută limitată ce se oferă romancierului este aceea de a zugrăvi oamenii și veacul său”<sup>1</sup>. Dar, disprețuind acel sprintar talent care constă în a descrie și reproduce realitatea pentru a-i scoate la iveală nuanțele cele mai delicate, apar operele noi, care se consideră, ca orice operă de artă, o afirmare a omului *împotriva* realității, *împotriva* acestei banale realități oare este rutina umană.

Aventura și criza de conștiință care podidesc romanul între 1890 și 1939 sunt cam la fel cu cele pe oare le cunosc, în aceeași vreme, artele plastice. După Renaștere pictura asculta în amănunt figuri, peisaje, perspectivă, simț al spațiului – de adevărul aparenței. Unica libertate a invenției ce-i mai era îngăduită ținea de „subiect”; într-un Poussin mitologic, într-un dramatic Delacroix, arta *reproducerii* este realistă, numai așezarea, compoziția, natura personajelor alese sunt „idealizate”; reprezentarea lor este doar fidelitate. Realul n-ar fi oferit desigur acele zeite în boschete, acei luptători de pe baricadă; dar, dacă s-ar plăti niște figuranți pentru a îmbrăca acele veșminte și a lua acele poze, fotografia ar ajunge la același rezultat cu tabloul, sau cam pe aproape. Astfel, în arta academistă – de la sfârșitul barocului până la începuturile impresionismului – *viziunea* încetează a mai fi creație, devenind asemănare și realitate; numai „subiectul” mai mărturisește că-i vorba de „artă”. Eroic, dramatic, voluptuos, jurământ al Horașilor ori Parnas împodobit cu muze dezgolate, el se așază în afara realității. Dar formele pe care le folosește, trupuri feminine sau scene teatrale, sunt o copie după real: după real, când acesta este forțat și compus în așa fel încât să alcătuiască un tablou viu.

Se știe că această artă a decăzut în academism. Spiritul pozitiv al burgheziei și al semiburgheziei ajungea până la cel mai uluitor paradox din câte se pot închipui: a cere artistului să creeze o operă care să întrecă realitatea (nimeni nu agață pe pereții unui salon o bucată de realitate numind-o tablou), dar oare să nu folosească decât figuri, gesturi, forme care aparțin realității... A evoca zeii, eroii, minunea, miraculosul, numai cu ajutorul arborilor reali, oamenilor reali, atitudinilor schițate după natură... Iată ceea ce se cheamă, în definitiv, o mascaradă: a deghiza un model în Apolo, în războinic roman sau în țăran. Pictura nu mai redă atunci oameni, ci actori. Iată de ce, cam prin 1890, ea pune capăt acestei gesticulații și îndeosebi acestei ipocrizii: dacă artistul redă altceva decât viața, dacă el ne învață cum să „vedem” altfel decât ea, el nu mai poate accepta să picteze un sold sau un măr potrivit tuturor acelor jocuri de umbră și lumină de care, de altfel, ne putem bucura tot așa de bine *in vivo*. Pictorul renunță deci fără veste la fidelitate pentru a trece la analiză și la dislocarea aparențelor. La rândul lor, romancierii postsimboliști părăsesc descrierea și narațiunea în favoarea sondajului conștiinței, impresionismului, povestirii pe mai multe planuri, invenției, neliniștii.

\* \* \*

În această explozie de incongruent, de mister, de fascinații, în această nevoie de a propune o viziune asupra lumii care să nu fie cea a resemnării umane, romanul dospea în el, pentru prima oară, intenția ce ațâță de milenii invenția artistică: a vorbi omului nu despre ceea ce îl privește în existența practică și istorică (așa cum face arta realistă), nu despre ceea ce îl depășește (așa cum fac religiile), ci despre conflictul care există între rutina omenească și dorințele supraomenești.

Romanul devenea astfel o creație artistică. „Romanul ori este o formă a artei, ea tragedia sau epopeea, ori nu este nimic.”<sup>2</sup> Dar acest roman era *altceva* decât povestirea distractivă sau documentară pe care a dezvoltat-o secolul al XIX-lea. Ba chiar se poate spune că face parte dintr-un alt „gen”. Pe când Zola, Duhamel, Maurois puneau acele probleme care se pun *înăuntrul organizației umane*, Musil, Kafka,

<sup>1</sup> René Boylesve: *Opinions sur le roman*, Pion, 1929, p. 56. 230

<sup>2</sup> Edwin Muir: *The Structure of the Novel*, London, The Hogarth Press, 1928, p. 150.

Joyce – sau, tot așa, Cocteau, Hofmannsthal, Breton – le atacau pe acelea născute din relația dintre umanitate și hazard, dintre înțelepciunea umană și neputința oamenilor, dintre cunoscut și necunoscut.

Un industriaș activ, o nevastă trândavă, o tânără energetică și ispititoare, dau un adulter, potrivit unei formule chimice care definește romanul psihologic și social unde totul se întâmplă într-un mediu închis. Formula este justă și stă la temelia romanului tradițional. Un poet însă, supus tuturor valurilor vieții, preferă să se piardă în meandrele și surprizele din *Nadja*, din *Femeia fără umbră*, din *Copii teribili*, sau din *Omul fără însușiri*. Aici, intriga nu poate pasiona prin conflictele sale dramatice, patetice, adulterine sau psihologice: ea nu există. Eroul nu se lovește de o problemă precisă, ecuație psihologică pe oare romanul o va rezolva înainte de a se închide în sine însuși (ca romanul polițist), nu găsește în fața lui decât inconsistența și neliniștea vieții, a unei vieți în oare nimeni n-a avut grijă să-i păstreze un rol într-o piesă bine întocmită.

Au existat deci două arte romanești: cea oare pregătește eroului o aventură precisă, care-și va fi suficientă sieși, și cea care face din erou martorul unei experiențe în care logica umană nu va fi niciodată satisfăcută, în clipa în care am isprăvit lectura cărții lui Paul Vialar *Moartea-i un început*, am înțeles totul. La sfârșitul *Procesului* lui Kafka, n-am înțeles nimic și nici nu „vom înțelege” nimic, niciodată.

Există deci un roman „închis” și un roman „deschis”, în romanul „închis”, povestirea își este suficientă sieși, totul se explică, iar omul se privește într-o oglindă psihologică și socială. În romanul „deschis”, scriitorul știe dinainte, alături de Virginia Woolf, Joyce sau Kafka, că nu va ajunge să se interpreteze pe sine, nici să-și justifice pe deplin creația.

Romanul postsimbolist era acel roman „deschis” care își asumă prestigiile și primejdiile operei de artă (bună sau rea): o invenție care nu explică realul și pe oare realul nu o explică. Romanul postrealist, dimpotrivă, este cea mai pricepută, cea mai justă și cea mai fină interpretare a realității.

Or, devenind o artă, adică o viziune a omului, în care omul este deformat de ceea ce îl depășește, romanul nou se îndepărta de arta romanului, de acea artă a romanului și a povestirii bine conduse pe care o cultiva tradiția postrealistă. Arta romanului implica, într-o compoziție bine echilibrată ca *Epitalamul* lui Jacques Chardonne sau *Zăpada în doliu* de Henri Troyat, două sau trei personaje bine alese, un conflict foarte precis care le leagă sau le opune și o abilă evoluție a intrigii în răstimpul căreia se precizează și se îmbogățesc atât personajele cât și decorul. După Percy Lubbock, romanul nu cuprinde decât „pictură și dramă”<sup>1</sup>. Totul este judicios prezentat; fiecare trăsătură se ivește la timpul convenit, reacțiile psihologice și evenimentele lasă cititorului plăcerea surprizei, dar rămân întru totul explicabile atunci când se trece la analiză, povestitorul însuși vedește o discretă preocupare de a doza efectele, de a introduce în clipa dorită nota de pitoresc ori de patetic. Cartea satisface în întregime spiritul și sensibilitatea, este o „reprezentare” desăvârșită în care spectatorul a fost introdus, călăuzit, provocat și biciuit în curiozitatea și interesul său, ducând în ultimă instanță la o concluzie lipsită de ambiguitate datorită căreia povestirea va păstra pentru el un sens precis. El se simte îmbogățit de o „experiență”, deși fictivă; cunoaște mai bine, acum, problemele unui mediu social anume, ale unei perechi despărțite și această cunoaștere îi lasă impresia unei satisfacții și nu a unei neliniști.

În vreme ce, dimpotrivă, romanul lui Kafka sau Musil propune o experiență *fără concluzii*, o interogare fără răspuns, o viziune a aventurii umane care pune sub semnul întrebării imaginile noastre obișnuite despre realitate fără a le înlocui cu alte imagini la fel de precise, el nu mai încearcă bucuria și ispita acestei dezinvolturi. El neliniștește și răvășește ca un zeu aztec, ca o gorgonă medievală, sau o mască africană, ca *Biblia*, *Cugetările* lui Pascal sau *Cântecele lui Maldoror*; în timp ce Zola sau Duhamel, chiar dacă sunt agresivi, învață, asigură și confirmă asemeni lui Corot sau Courbet. Îi e cu neputință să cruțe cititorul, să-i ofere bucuria de a urmări intriga, de a descoperi și înțelege, puțin câte puțin, caracterele. Deoarece intriga se topește în incoerența fatală a vieții, chiar dacă această incoerență covârșește ca la Kafka sau Bernanos, ori excită spiritul ca la suprarealiști. Caracterele se dizolvă aici în misterul ființelor, fie el ușurință sau adâncime. Cititorul nu mai este poftit la un spectacol bine organizat care să-l intereseze îndeajuns pentru a răspunde apoi curiozității astfel declanșate, ci este solicitat să participe la o analiză și la o cercetare ale cărei rezultate dezamăgesc, deoarece prin definiție ele nu răspund viziunii noastre obișnuite asupra lucrurilor. Romanul realist ajunge la un tablou al societății, Joyce la un monolog incoerent. Iată care este diferența dintre arta romanului care aplică o anume lesniciozitate tehnică unei materii pozitive și neartistice și cea a romanului ca aventură artistică ce trebuie să folosească o tehnică neobișnuită, de cele mai multe ori derutantă, pentru a filtra o materie indefinisibilă prin natura ei.

Existau deci, în prima parte a secolului al XX-lea, două genuri numite „roman” deosebite atât în

<sup>1</sup> Percy Lubbock: *The Craft of Fiction*, New York Peter Smith, 1947, p. 69.

intenții cât și în mijloace. Cel mai vechi, romanul întemeiat pe o viziune pozitivă asupra ființelor și faptelor, consacrat prin punctul său maxim oare a fost romanul post-realist, răspunde unei dezvoltări aparte a povestirii în proză, caracteristică civilizației noastre raționale, sensibile, mistice. Cel mai nou, ivit în epoca simbolistă, este succesorul altor genuri și altor inspirații. El este străin aceluia "roman" pe care Anglia, Franța și Spania l-au întemeiat începând din secolul al XVII-lea. În timp ce romanul tradițional a devenit de multă vreme o necesitate elementară a civilizației noastre, romanul-aventură artistică reprezintă un fapt nou, dar limitat. Raportul lor rămâne astăzi identic celui care a putut exista în anumite momente între *proză* și *poezie*. Ele exercită o influență reciprocă: un realist ca Hermann Broch are inflexiuni joyceene în *Moartea lui Virgiliu*, un artist ca Lawrence Durrell respectă în mare convențiile națiunii. Deosebiri de intenție și de perspectivă însă, – a folosi arta scrisului pentru a sugera realul, sau a folosi realul pentru a inventa dincolo de el o artă a scrisului – ne fac să regretăm ca teoreticienii n-au consacrat schisma și n-au folosit, ceea ce ar fi mai limpede, două cuvinte diferite pentru două genuri diferite. Nu se cade nicidecum ca un bibliotecar să rânduiască sub aceeași etichetă *Castelul* lui Kafka și *Focul* lui Barbusse.

\* \* \*

Romancierul a denunțat astfel *compromisul realismului*, care îl lega de publicul său, la fel precum îl denunțau în acea vreme pictorii și sculptorii.

Acest compromis silea pictorul sau scriitorul să *adopte viziunea profanului*: el avea în schimb dreptul să-și aleagă subiectul, să folosească unele jocuri cromatice, avea dreptul la pitoresc. Chardin, Ingres, Courbet pot avea, desigur, o sensibilitate anume. Ei pictează însă, „instalează” un corp omenesc așa cum îl vede un om oarecare, un frizer sau un burghez – nu așa cum îl vedea un sculptor medieval, nici așa cum îl va vedea Rouault. Mérimée, Flaubert, Zola, au intenții sau idei; ei descriu însă veșmintele, statura, chipul, personalitatea socială, așa cum le vede, și-i place să le vadă, un om de mijloc înzestrat cu putere de observație, un notar sau o femeie curioasă și flecară. Ei n-au libertatea lui Chrétien de Troyes, nici pe cea a lui Joyce.

Această ipotecă a realismului asupra artei părea firească la sfârșitul secolului al XIX-lea și continuă să mai pară astfel, unui public uriaș pe care formele noi îl descumpănesc. În Franța, de pildă, există câteva milioane de cititori posibili, de amatori posibili, care se scandalizează pentru că Rouault așază o linie neagră acolo unde în realitate ea nu există (ca să nu mai vorbim de figurile cu două nasuri ale lui Picasso), pentru că Joyce scrie uneori „cuvinte fără legătură”. Deoarece, din secolul al XVII-lea și până în secolul al XIX-lea, raporturile dintre artă și viziunea comună, banală, asupra lucrurilor au fost sancționate de un concordat, deoarece cutumele de viziune, prenoțiunile, rutinele pe care le posedă omul de mijloc rămân întemeiate, prin educație și tradiție, pe aceste trei secole, majoritatea francezilor în stare să cumpere cărți ori să privească tablouri ar voi să constrângă artistul să adopte modul *lor* de viziune; nicăieri, încă, nu se învață că *arta este tocmai acea ruptură de modurile noastre obișnuite de viziune...*

Această revoluție nu are nimic excepțional. Joyce, Proust, Kafka sunt fenomene mai naturale ca Balzac, ca Zola, ca Duhamel. În istoria omenirii se poate constata că expresiile artistice ale celor mai multe popoare nu corespund cu viziunea pe oare și-o fac oamenii comuni asupra vieții de toate zilele. *Odissea* era la fel de neverosimilă și monstruoasă pentru un grec, cum sunt pentru noi operele lui Kafka, Cocteau, și Joyce. Biblia evocă, desigur, viața familiară a evreilor, dar ea era, în același timp, o măreață istorie care-i înfricoșa. O doamnă sărbătorită în secolul al XIII-lea socotea *Tristan și Isolda* ori ciclul Graalului drept opere de artă ezoterică, și nu o zugrăvire a vieții cotidiene. Chiar dacă stabilea un raport între ele, acesta era următorul: ar fi dorit ca viața ei să semene cu aceste romane. Nici nu-i trecea prin minte însă că romanele ar trebui să semene cu viața ei. Nouă de asemenea, ne este dificil să înțelegem arta neagră, iar măștile africane ni se par înspăimântătoare. Adevărul este că ele îi înspăimântă și pe negri... Nu trebuie să spunem că negrii sunt niște sălbatici, că nu-i înțelegem, că arta lor rămâne tainică pentru noi... Singura deosebire este că negrii aveau, după cum e și firesc, o artă oare-i umplea de spaimă, pe când noi avem, ceea ce-i cam anormal, o artă absolut inofensivă.. Pe scurt, a fost totdeauna firesc – în afara celor câtorva secole precedente – să se considere că arta este o creație superioară vieții, întrucâtva înfricoșătoare, întrucâtva de neînțeles; în viață, poți încerca să imiți arta. Dar ca arta să imite viața, iată o idee cu totul străină tuturor marilor epoci de creație artistică.

\* \* \*

Și totuși, începând din secolul al XVI-lea, artele în Occident au apucat pe această cale, fie că e vorba de poezie, fie că e vorba de pictură, și n-au părăsit-o decât cu greu, la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Cazul romanului este un caz aparte; el nu s-a dezvoltat în mod original decât în această perioadă în care artele au fost treptat-treptat cucerite de realismul formelor. Mai mult decât orice altă expresie artistică, el se trezește „angajat” în optica realistă, căreia îi datorează totul și, în primul rând, dezvoltarea, succesul, precumpănirea sa. Prin origini, creștere și chiar prin definiție, el aparține unei civilizații (secolele XVI – XIX) care pune mai mare preț pe *veridic* decât pe *artă*... Iar Jacques Bainville definea minunat această tutelă, atunci când scria în *Salonul lui Aliénor*: „Principala eroare a stupidului secol al XIX-lea, în literatură, a fost aceea că a făcut din roman o operă de artă ori poate, pur și simplu, că a văzut în el o operă de artă”.

Jacques Bainville nu se înșela decât cu un secol. Căci numai în secolul al XX-lea, refuzând a mai fi doar un aliment social, o hrană a imaginației, ori un instrument de etalare a „moravurilor” în vigoare, romanul a încercat să devină o *artă* nu datorită formei, ci intenției: adică, o evocare fulgurantă a neliniștilor omului în fața a oel depășește mai curând decât reiterare logică a rutinei și pizmuirilor omenești.

Și totuși, de la Henry James la Kafka, de la Cocteau la Musil, romanul ca operă de artă, chiar dacă se dezvoltă în același timp cu noua artă picturală, nu izbutește să biruie asemeni ei. În pictură era de ajuns ca vreo câteva mii de cumpărători să urmeze îndemnul criticilor și directorilor de galerii. Romanul ar fi avut nevoie de trei sute de mii de cititori receptivi la noțiunea de artă modernă, în stare să renunțe a mai cere ca autorul să aibă viziunea unui profan...

Romanul-artă, cel care derutează și displace în prima clipă, nu a reușit, așadar, să se impună definitiv împotriva romanului tradițional. Forțele opoziției și invenția artistică n-au precumpănit, cum s-a întâmplat în arta plastică, asupra gustului banal al veridicului, al imitației, al virtuozității. Arta romanului își păstrează astfel ascendentul asupra romanului ca artă.

### *XIII Romanul destinului și al „condiției umane”*

*Între academism și noile viziuni: romanul tragic al condiției umane. – Stendhal și romanul ca istorie a unei voințe, depășirea destinului, romanul examenului de conștiință. – Barrés și Un om liber, Montherlant și Visul, afirmarea individului. – Psichari, Jünger, Saint-Exupéry: sentimentul metafizic al acțiunii. – O lume virilă, romanul dezbrătat de romanesc, Albert Camus și sensul destinului. – Arta literară a lui Malraux: un tragic racursiu cinematografic, diversele planuri de acțiune la Malraux și compoziția Condiției umane, prezent și eternitate, „un racursiu al abisului”.*

Dacă între 1890 și 1940 aventura artistică a romanului n-a modificat viziunea romanescă decât în câteva opere experimentale, sau în câteva opere de vârf rezervate inițiaților, un alt roman s-a impus însă într-o măsură mai largă, ca o depășire a realismului anecdotic. Este vorba, de la Stendhal sau Dostoievski la Malraux sau Camus, de romanul "condiției umane", al „stilului de viață”, al dramei morale sau metafizice. Și el se trage dintr-o altă vână decât cea a perfecte „picturi” psihologice și sociale; ba chiar, prin neliniștea și duritatea sa, alcătuiește o forță de opoziție față de povestirea bine întocmită, confortabilă, care nu pune probleme.

Romanul dostoievskian sau cel al „condiției umane” preia de la realism procedeele elementare. În narațiune sau în descriția rapidă, el adoptă o viziune care să nu șocheze bunul-simț obișnuit; el nu prea caută efectele artistice, se mulțumește de cele mai multe ori să rânduiască personajele și decorul într-un stil lipsit de incongruențe. El diferă de realismul tradițional numai prin inspirație și intenție: la Stendhal, Barrés, Bernanos sau Malraux, el prezintă un ins în *goană* nervoasă către o viziune a lumii, în timp ce romanul tradițional *se instalează* de la început într-o viziune a lumii care era aceea a povestitorului.

Dacă între optica romanului banal care rămâne, desigur, uzând de procedee mai istețe, mai solemne și mai literare, optica insului de rând, și optica romanului artistic care modifică planurile și unghiurile viziunii, există un conflict de nerezolvat, romanul condiției umane scapă din acest conflict și totuși reînnoiește viața povestirii. Stendhal, Dostoievski, Bernanos, Malraux își prezintă personajele și decorul "aproape" la fel ca Zofa sau ca un autor de romane polițiste, numai că într-o manieră mai plină de nerv și mai lapidară. Astfel, lectorul care nu este și artist regăsește aproape fără dificultăți acele obișnuite repere de asemănare la îndemâna oricui, care lipsesc la Kafka. Și totuși cartea, fie că e vorba de *Idiotul*, de *Bucuria* sau de *Condiția umană*, nu se așază în acea viziune stabilă și calmă a unei lumi măsurate și judecate, în care postrealismul, psihologic și social, își desfășoară anecdotele. Dimpotrivă, atunci când răzbește prin neliniștile unui rus epileptic, ale unei fecioare mistice și pline de energie, ale unui terorist chinez, viziunea asupra lumii este neconținut pusă în ecuație, iar romanul se definește prin acest efort zvâcnitor de a o pune, fără încetare, la punct...

Scăpând, astfel, de ezoterismul romanului ironic și estetizant, vădind totuși arta de a pune în ecuație conduita și adevărul existenței, romanul dostoievskian răspundea admirabil, între 1890 și 1947, nevoilor creatoare și reflexive ale epocii. Între forțele de creștere ale romanului banal și forțele de opoziție ale romanului artistic, virulent și neliniștitor, el a putut să împace arta obișnuită a romanului cu cea a romanului angoasat. Originea sa îndepărtată este romanul stendhalian.

\*\*\*

Cu totul fără voie, între 1830 și 1839, Stendhal a inserat în cele trei romane principale ale sale, publicate sau inedite, *istoria unei voințe. Roșu și Negru, Mănăstirea din Parma și Lucien Leuwen* fac ca Stendhal să fie, între romancierii de dinainte de 1900, cel mai citit de tinerii de astăzi. Motivul este că aceste cărți pun, în termeni limpezi, o unică problemă: cum își va făuri „destinul” un tânăr de douăzeci de ani! În această problemă Stendhal se ține la fel de departe de neliniștile sentimentale și metafizice din *Rene* ca și de problemele de pură ambiție socială din *Iluzii pierdute*, sau de educație sentimentală din *Adolphe*. Nici Julien Sorel, nici Fabrice del Dongo, nici Lucien Leuwen nu se opresc la problema pe care o pune viitorul lor loc în societate, după cum nu sunt opriiți de bețiile, bălbâielile, aspirațiile tinerelor lor inimi. Dragostea-pasiune, pe care o încearcă toți trei, în virtutea unei legi a vremii de care Stendhal n-a reușit să scape – nu înseamnă totuși punctul esențial al aventurii lor. Pe parcursul celor trei probe: socială, „metafizică” și amoroasă, putem admira în ei, la modul cel mai simplu, *tensiunea* unei ființe curate și fine, a cărei singură și profundă țință, în cadrul umanității, este de a se dovedi, fără vanitate de altfel, o ființă „rasată”.

Stendhal s-a trezit astfel în situația de a exprima fără premeditare, în întreaga sa puritate, *exigența* cea mai purificată, cea mai simplificată a omului „modern”. El o exprima cu anticipație. Epoca sa era îmbibată, chiar la cei mai buni dintre tineri, de o anume febră a ascensiunii sociale, de un fel de dulcegărie a sentimentelor de dragoste, și de o vagă neliniște metafizică și artistică. Dimpotrivă, această îndârjită intenție a eroilor lui Stendhal corespunde – așa cum a prevăzut și el într-o butadă – unei stări de spirit și de înflăcărare care nu-și va găsi expresii reale decât începând din 1910. Exigența lui Stendhal este o exigență *laică*: însușirea de a fi om, elevația și noblețea sunt aici de sine stătătoare față de credințele religioase. Aici reușita socială este exercițiu, nu scop, dar abia din 1920 până în 1939 ea va însemna un atare lucru pentru câteva mii de tineri francezi. În fine, oricâtă importanță i-ar da dragostei, Stendhal face din ea, mai curând, o experiență tumultuoasă decât un absolut romanesc.

De aceea, romanele sale, folosind ca *substanță* primordială experiențele omenești, sociale sau amoroase ale romanului romantic, propuneau pe nesimțite un alt soi de tenacitate și de noblețe: a rămâne exigent, plin de spirit critic față de tine însuși, în aventurile sociale și sentimentele cele mai măgulitoare; a crede că scopul omului este de a se șlefui și de a-și domina viața, nu de a o cuceri și a o stăpâni.

Știm că povestea lui Julien Sorel nu epuizează personajul Julien Sorel. Acest băiat plin de energie perseverează în intrigă și ambiție, seduce femeia pe care trebuie s-o seducă, tânăra fată pe care trebuie s-o cucerească, omul politic ce-l poate promova și protegui. Făcând toate acestea însă, el își joacă jocul, nedând înapoi: până la urmă va merge la eșafod. Dar de vreme ce moare cu seninătate, cu noblețea celor din urmă conspiratori din epoca lui Ludovic al XIII-lea, ceea ce afirmă el nu este ambiția meschină a claselor inferioare și nici aprinderile și pasiunile sale, ci voința sa de a arăta, că omul își depășește destinul, individual atunci când i se jertfește pe de-a-ntregul... Destinul lui Fabrice este cu totul asemănător: existența unui tânăr oare s-a bucurat de toate, care s-a irosit atât de frumos în a face din viața sa de copil răsfățat și curajos o muzică adesea molatecă și câteodată inflexibilă, care dovedește că destinul cel mai favorizat trebuie să fie și o sfidare adresată pieirii, eternității. Adevăratul comentariu la *Roșu și Negru* și la *Mânăstirea din Parma*, ar fi cel pe care Malraux l-ar fi putut face.

Omul trăiește pentru ca traiectoria vieții lui să fie curată. Limpede, hotărâtă, eroică, fie că acest om se jertfește pe altarul dragostei, al iubirii de sine, al progresului social sau al oricărui alt ideal... Iată ce afirmă Stendhal, acest ratat care a scris cu o sută de ani înainte marile cărți ale secolului al XX-lea. Tot așa cum mitul Graalului, întocmit altădată de clerici plini de osândă, exprima virtutea umană într-o epocă de aventură și credință, mitul stendhalian, exprimat pentru prima oară cam pe la 1835 de un omuleț scund și gras, a propus unui veac întreg virtutea laică și noblețea laică a unei epoci noi, în care intelectul a înlocuit credința, iar compromisul aventura... Julien Sorel este intrigant asemeni diriguitorilor lumii moderne, acolo unde Parsifal era îndrăzneț; cinic, ca toți adolescenții acolo unde Parsifal era „pios”. Iată pentru ce el este în rol, vorbește oamenilor de astăzi, oferindu-le o exigență oare poate fi a lor.

Romanul stendhalian se impune, abrupt, frământat ca examenul de conștiință al unei epoci, al mai multor generații. El se așază într-un punct precis al conștiinței: analiza înăsprită prin voință. Este romanul reflexiunii morale. El nu va lua în seamă fațetele sensibilității, expresia estetică și nici chiar observația socială atunci când nu-i mai slujește scopurilor. Este cartea ce oferă un „stil de viață” și nu un studiu. Ea îi ispitește pe cei tineri dacă sunt activi, serioși și nonconformiști. Ea ocupă locul pe care îl aveau războiul și predica în secolul al XVII-lea, războiul în secolul al XII-lea, concupiscenta socială în secolul al XIX-lea.

Tehnica lui este limpede: să evoce totul, să analizeze totul, să nu admită nimic, să ducă totul până la capăt și, în pofida a tot felul de „planuri ale realității”, să nu observe în ea decât ceea ce îndeamnă spre noblețe o sensibilitate tânără și gata să acționeze.

\* \* \*

Tânărul Barrés a răspuns cel dintâi acestei chemări. Formei laice, asociale, eroice a acestei chemări. *Sub ochiul Barbarilor* (1888) și *Un om liber* (1889) sunt niște manuale pentru formarea „Eului” în opoziție cu lumea: „Philippe găsi adevăratul sens interrogându-și Eul asupra acordului său cu grupurile. Îl văzu ca pe un efort al instinctului de a se realiza.”<sup>1</sup> Ele reprezintă niște tratate ale exaltării: „Primul principiu: Nu suntem fericiți decât în exaltare. Al doilea principiu: Ceea ce mărește mult plăcerea exaltării este analizarea ei. Consecință: Trebuie să simți cât mai mult, analizând cât mai mult.”<sup>2</sup>

În aceste „exerciții spirituale” cam forțate, desigur, în această căutare artificială a unui „stil de viață” găsim din nou influența unui Stendhal interpretat într-un sens abuziv. Aceste „principii” puțin cam

<sup>1</sup> Maurice Barres: *Examen de Sous l'oeil des Barbares*, Emile-Paul, 1911, p. 28.

<sup>2</sup> Maurice Barres: *Un Homme libre*, Émile-Paul, 1912, p. 11.



copilărești nu sunt decât transpoziția „în vid”, în spiritul unui estetic ambițios, a acelor „reguli de conduită”, pe care, angajați de Stendhal într-o acțiune mai reală, și-le impuneau Julien Sorel sau Fabrice del Dongo. *Sub ochiul Barbarilor* n-are alt subiect decât meditațiile unui diletant care se crede un erou al afirmării de sine. Când severe reguli de viață, când nevoia de a șlefui arta de a simți: „I se păru că o parte din el însuși, de multă vreme închisă, se redeschidea. Îndată viziunea sa asupra universului deveni mai vastă.”<sup>1</sup>

În *Un om liber*, acest examen de conștiință și această dresare a Eului se fac în doi, între autor și Simon. Barrés refuză neîncetat orice valoare morală (sau romanescă) care nu este exigența unui spirit exigent, a unui Eu care vrea să fie, din punct de vedere moral și artistic, superior tuturor înfăptuirilor lumii: „Străin față de lumea exterioară, străin chiar față de trecutul meu, străin față de instinctele mele, cunoscând doar emoții iuți, pe care să le fi ales tot eu: un Om cu adevărat liber!”<sup>2</sup>

Are o prea mică însemnătate caracterul mai mult sau mai puțin artificial al acestor cărți barresiene, dublate în Italia de cele ale lui D'Annunzio. Ele subliniază totuși o *nouă funcție a romanului*: căutarea unui „stil de viață”. La Montherlant, la Malraux, o operă romanescă nu are pretenția că zugrăvește realitatea, nici că analizează omul așa cum este el, ci că proiectează într-o carte plină de neliniște omul așa cum ar voi el să devină – chiar dacă nu reușește.

\* \* \*

O dată cu *Visul* lui Montherlant (1922) educația sentimentală încetează a mai fi o experiență amoroasă și socială, așa cum era în epoca lui Flaubert, pentru a deveni o formațiune a voinței. Nici dragostea, nici ambiția nu-l animă pe Alban de Bricoule, ci numai dorința de a excela în acțiune. Eroul este hotărât, delicat și indiferent, când, înainte de a pleca în război, își ia rămas bun de la sportiva Dominique Soubrier: „Dominique Soubrier, îi spuse el luându-i mâna, îți spun la revedere. Apoi cu mare emoție, dar surâzând, cu pleoapele un pic plecate: «Să fim cuminți mereu». Fără a înceta să zâmbescă, îi mai spuse, precum unui copil: «Te iubesc mult»”<sup>3</sup>.

Oricare ar fi într-un astfel de text afectarea autorului, ea oglindește atitudinea unui băiat în fața unei fete, atitudine pe care o vor prelua, fără afectare, mulți din succesorii săi. Dragostea nu va mai fi un subiect romanesc. În *Visul* stilul romanului de adolescență se modifică. Tânărul nu mai este pus să-și analizeze sentimentele, ci să-și prezinte senzațiile virile într-o lume a acțiunii: „Oricum ar mânui gândul morții sale, acesta rămâne pentru el un pistol neîncărcat; puteți apăsa pe trăgaci ținând țeava la tâmplă, în gură, oriunde, el nu vă va putea face nici un rău. Ce preț mai poate avea un sacrificiu care nu vă costă nimic? El caută atunci ceva care să-l coste.”<sup>4</sup> Iată, devansat, stilul lui Malraux. Totul se modifică în *tonalitatea* narațiunii, iar narațiunea nu mai exprimă decât o reflexiune asupra moralei individuale a eroului și asupra experienței sale înregistrate lapidar: „Cel care își salvează viața o pierde (...). Acest regat nu-i din această lume. Nimic care să nu fie contrar uzanței umane, obiect de scandal și de încurcătură. Nu-mi este îngăduit să fac ce vreau cu avutul meu?”

Alban de Bricoule nu exprimă aici nici starea societății în 1922, nici măcar starea de spirit a tinerilor nobili de țară care se întorceau după unul sau doi ani de război. El traduce pur și simplu nevoia de afirmare a individului, a unui individ care, pe bună dreptate sau nu, găsește în el mai multă forță vitală și valoare estetică decât în lumea ce-l înconjoară. În 1930, *Calea regală* a lui Malraux nu mai este povestirea unei aventuri în Laos; ea exprimă crisparea omului care vrea să afirme, cu disperare, *prin actele sale* un absolut pe care viața i-l refuză... *Patria lăuntrică* a lui Ignace Legrand nu se reduce la o luptă anecdotică între un tânăr medic, boala și soția lui; în acest roman, care a și avut ecou, predomină nevoia de a găsi, dincolo de existență și de aventurile ei, o afirmare a omului care depășește ceea ce se poate „istorisi” într-o narațiune... În fine, *Greața* de Sartre, în 1938, nu descrie numai plictiseala unui intelectual dezabuzat într-un oraș de provincie, ci drama acestui om care ar voi să „existe”, să fie un lucru și o conștiință în același timp, să învingă această neputință de a fi, care-i frământă atât pe oamenii sinceri...

În acest fel s-a afirmat de-a lungul întregii prime jumătăți a secolului al XX-lea, în afara romanului tradițional pe de o parte, în afara căutării de tehnici noi pe de altă parte, un roman cu titluri pline de semnificație: *Un om liber*, *Condiția umană*, *Patria lăuntrică*... Aci nu se mai pune nici problema descrierii, nici cea a narațiunii: motorul său este furia ce pune stăpânire pe om când își dă seama că nu-i decât un om, o ființă ale cărei acte n-au niciodată o valoare *absolută*...

<sup>1</sup> Maurice Barrés: *Sous l'oeil des Barbares*, p. 174.

<sup>2</sup> Maurice Barrés: *Un Homme libre*, p. 202.

<sup>3</sup> H. de Montherlant: *Le Songe*, Grasset, 1922, p. 139.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 232.

Într-adevăr, de când umiliința creștină și resemnarea au pierit din zona sensibilității literare (dacă au stăpânit-o vreodată), de când valorile sociale nu mai oferă individului cât de cât rasat repere sigure pentru a-și construi viața, există o nevoie brutală și ireductibilă de a zugrăvi *nu viața ci ardoarea omului în fața unei vieți* și unei condiții umane care nu ajung să-l satisfacă; „revoltă”, cum va fi numită prin 1947, sau „angoasă”, cum i se spunea prin 1925. Această exacerbare modifică optica romanului, deoarece scriitorului care se exprimă folosind acest gen nu-i mai pasă de zugrăvirea realității, ci numai de *gesturile* și *actele* prin care anumiți oameni ar voi, fie și numai pentru ei înșiși, să dea acestei realități un sens diferit, mai *plin*: la Malraux, la Saint-Exupéry, la Bernanos, omul își clamează foamea de *eternitate* într-un gen literar (povestirea romanescă) care la origine nu era menit decât a povesti, într-un chip binevoitor sau interesant, buna și banala existență omenească... Romanul colectează aici neliniștea misticilor, numai că misticii nu mai au Dumnezeu.

\* \* \*

Universul romanului stendhalian este universul viril. După Stendhal el se prezenta ca atare (chiar, și mai ales, în *Lamie*) în ciuda intervenției pasiunii romantice. La Barrès, la Montherlant, el aduce în scenă energia masculină. Mediul său nu este societatea umană familială, ci acea lume a acțiunii ai cărei precursor a fost Ernest Psichari (*Călătoria Centurionului*, 1916), pe care T. E. Lawrence a cunoscut-o în Arabia, Ernst Jünger în război și în aventură, Saint-Exupéry în experiența pionierilor aviației.

Acțiunea servește aici drept punct de plecare pentru căutarea unei legi morale și unui sens al vieții. Nu-i vorba de a interpreta existența, ci de a o cuceri, de a o informa, de a-i da o formă... Este un roman „experimental”. Primele opere ale lui Saint-Exupéry (*Curier de Sud* în 1928) au un accent identic cu primele romane ale lui Malraux (*Cuceritorii*, 1928), același stil intermitent, net, precis:

„Șeful de pistă se întoarce pe jumătate către manevranți:

– Cine a fixat capota?

– Eu.

– Douăzeci de franci amendă.

Șeful de pistă aruncă o ultimă privire: ordine absolută a lucrurilor; gesturi ca într-un balet. Acest avion are locul lui în hangar, tot așa cum peste cinci minute îl va avea în cer.”<sup>1</sup>

Atmosfera este la fel cu cea premergătoare luptei revoluționare în China.

„– Doi cadeți pentru a te însoți, spuse Garin. Toți cei sosiți care au muniții, douăzeci de metri în față (...).

Și când toate au fost gata, fără strigăte, într-o pulbere înțepătoare și densă, străbătută de razele soarelui:

– Acum, mai întâi puștile, munițiile la trei metri mai încolo. Cadeții în față de tot. Oamenii în rânduri de câte zece...”<sup>2</sup>

Dincolo însă de aceste gesturi aride, de aceste acte, există în taină o aceeași preocupare, de departe metafizică și jansenistă: a-ți justifica viața prin acțiune. Romanul de acțiune nu manifestă interes decât pentru „ființele ample care acceptă să acopere largi orizonturi cu frunzișul lor. A fi om înseamnă a fi răspunzător. Înseamnă a te rușina în fața unei mizerii care în aparență n-ar depinde de tine...”<sup>3</sup> Același lucru la luptătorul chinez al lui Malraux: „Viața lui avea un sens. Îl știa prea bine: să dea fiecăruia din acești oameni, pe care, chiar în această clipă, foamea îi ucidea ca o ciumă înceată, certitudinea propriei lor demnități.”<sup>4</sup>

O lume exclusiv virilă, în care ispita „romanescă” tradițională a romanului – analiza la nesfârșit a încercărilor dragostei, a dificultăților sociale, personale, emotive, – este înlocuită cu exigența mai severă a sensului însuși al existenței devenit vizibil datorită unei „angajări”, de orice fel ar fi ea. Este aceeași angajare care se impune în *Ciuma* lui Camus: deși ar putea părăsi Oranul transformat într-un lagăr de concentrare în urma ciumei și regăsi femeia pe care o iubește, Rambert, rămâne pentru a da îngrijiri inutile bolnavilor, așa cum a făcut prietenul său Rieux: „Ce vă îndeamnă să vă ocupați de asta?

– Nu știu, Poate că propria mea morală. – Dar care anume? – Înțelegerea.”<sup>5</sup>

Dacă nu ținem seama de Cervantes, Daniel Defoe, Sade, Dostoievski – și vom înțelege atunci pentru ce Malraux citează acești romancieri, ca fiind singurii care „rezistă” în fața neliniștii – constatăm

<sup>1</sup> Antoine de Saint-Exupéry: (*Courrier-Sud*, în *Romans*, Gallimard (Bibi. de la Pléiade) 1953, p. 1.

<sup>2</sup> André Malraux: *Les Conquérants* în *Romans*, Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1947, p. 89.

<sup>3</sup> A. de Saint-Exupéry: *Terre des hommes* în *Romans*, éd. cit. p. 166.

<sup>4</sup> André Malraux: *La Condition humaine* în *Romans* p. 227.

<sup>5</sup> Albert Camus: *Ciuma*.

că pentru prima oară romanul evadează din universul *emotiv* în care s-a născut o dată cu romanele cavalierești, aceste romane care „feminizau” atât de bine eroismul. Chiar romanul picaresc sau social, cel al lui Lesage, Balzac, Zola, făcea apel – fără să mai vorbim de Dickens – la această *înduioșare* aflată la temelia pateticului romanesc... Din pricina lui Rousseau nici Stendhal nu i s-a putut sustrage.

Dar romanul „stendhalian” creează dacă nu un *gen*, cel puțin interpretarea „virilă” a genului, care-l metamorfozează, izgonind descrierea binevoitoare, emoția ușoară, ba chiar emoția tăinuită... Să nu ne înșelăm asupra acestor termeni: trebuie să înțelegem prin „virilă” o lume în care complexitatea patetică a detaliilor vieții umane este subestimată în comparație cu sensul ei esențial și primordial. Este – de pildă – lumea lui Pascal... A exclude din principiu femeile este un lucru ou nepuțință de realizat. Numai obiceiul, moravurile și tradiția au conferit cuvântului „viril” un sens simbolic care ne silește să-l folosim aici.

Romanul condiției umane urmează de altfel tradiția, opunând lumea „virilă”, care exprimă sentimentul tragic al destinului, universului „feminin” care nu-ți îngăduie să resimți această tragedie decât în amănuntele și în complexitatea existenței. La Malraux, *Condiția umană* îi pune față în față pe Kio și May, omul de acțiune și femeia care, în pofida tuturor strădaniilor ei, nu poate face altceva decât să reprezinte valori diferite, mai tulburi. La Saint-Exupéry, *Curierul de Sud* nu este altceva decât un lung dialog între exigența masculină și complexitatea feminină, între Jacques Bernis și Geneviève. *Zborul de noapte* rezumă acest contrast într-o scenă foarte cinematografică și foarte simplă, în oare soția unui pilot al cărui avion este socotit pierdut vine – în mod inutil – să-l întrebe pe șeful aeroportului dacă nu s-a auzit ceva: „Ea venea să-și apere, sfioasă, florile, cafeaua, carnea ei tânără. Din nou, în acest birou încă mai rece, buzele-i începură să tremure. Descoperea și ea propriul ei adevăr în această lume inexprimabilă. Tot ceea ce resimțea ca devotament, ca o dragoste aproape sălbatică, atât era de puternică, i se părea că împrumută aici un chip supărător, egoist. Ar fi dorit să fugă:

– Doamnă, îi spuse Rivière, nu mă deranjați de loc. *Din păcate, doamnă, dumneavoastră și cu mine nu putem face altceva decât să așteptăm.*”<sup>1</sup>

Această ultimă frază chiar, arată contrastul dintre emotivitate și legea acțiunii.

Secole de-a rândul romanul a exploatat efectele emotivității și pateticului. Sfârșind dintr-o dată cu ele, romanul „viril” al destinului procedează la o anume eliminare, vedește o hotărâre. Dar această reacție numită virilă, poate duce la o grosolanie prea puțin plăcută, ca de pildă în seria *Tinerelor fete* a lui Montherlant...

Scopul urmărit de acest roman al condiției umane a fost încercarea de a se dezbăra de excesul de romanesc, de viziunea „feminină” a romanului care dominase încă de la originile acestui gen. Dacă – fără pretenția de a fixa fiecare sex într-o specializare pe care în realitate numai moravurile au impus-o – vom continua să înțelegem, în lipsa unor termeni noi, prin „viril” acea imagine simplificatoare a vieții, activă și esențială, prin „feminin”, acea imagine a vieții care preferă amănuntul și complexitățile, trebuie să recunoaștem că din clipa în care s-a născut, romanul s-a complăcut, la un mod excesiv, în a salva amănuntele existenței, societății, vieții individuale, și chiar ceea ce în realitățile și experiențele amintite dă naștere la complicații de interes secundar.

Nu era nicidecum o intenție neavenită propunerea ca – trecând prin exigențele acțiunii imediate, și ale unei aventuri fără ocolișuri, – să desprinzi esențialul... Romanul „viril” apare la timp – ba chiar foarte târziu – în istoria romanului. El se înstăpânește în clipa în care secolul al XX-lea se apropie de criza sa centrală; el re apare după această criză, în *Căile libertății*, de Jean-Paul Sartre. De asemenea, ba chiar într-o măsură mai limpede, în opera mai mult „filozofică” decât romanescă a lui Albert Camus. Nu vom găsi oare în *Străinul*, redus la o dramă seacă și simbolică, conflictul între sensibilitatea tulbură și exigența esențială? Tot astfel cum în *Ciuma*, se înfruntă mila și acțiunea, tragicul și pateticul (care pot fi dușmani), bunăvoința și rigoarea. La mijlocul secolului al XX-lea, romanul „condiției umane” a scos pentru o clipă fabulația romanescă din excesul de sentimentalitate, de dragoste perutru amănunt, de complezență, impunând pentru prea puțină vreme – complezența nu-și pierde niciodată drepturile – exigența crudă și simplificată a omului în fața propriului său destin.

\* \* \*

Deși moștenește de la tradiția realistă o anume prezentare a evenimentelor, romanul energiei sau al „condiției umane” recurge totuși la o optică în întregime nouă. Fără a fi derutat, precum în romanul de artă, de unghiuri de viziune insolite, cititorul este totuși smuls din fotoliul său de spectator amuzat, sau de observator atent, este invitat a se identifica unei neliniști, mișcării vitale – și chiar mișcării

<sup>1</sup> A. de Saint-Exupéry: *Zbor de Noapte*, E.L.U., 1948, p. 81.

cinematografice – a personajului central, acela în care este pus în cumpănă sensul vieții.

La fel de îndrăzneță uneori ca arta impresionistă sau ezoterică, rămânând totuși fidelă – în pofida complicațiilor – viziunii sensului comun, arta romanului stendhalian și dostoevskian constituie o sinteză între romanul tradițional și romanul nou. Deși acceptă destinul obișnuit al realității, ea o decupează totuși potrivit unui nou stil, mai izbitor, mai angajat în acțiune și în neliniște. Așa este, de pildă, stilul lui Malraux, clasic și *sincopat* în același timp.

Tot așa cum Pascal folosește „o elocvență care-și bate joc de elocvență”, Malraux își împinge eroii într-o povestire care nu e povestire. Artă sa literară este o artă a racursului. El posedă acea elocvență care violează ordinea logică și, la adăpostul unei descrieri făcute în grabă, impune o formulă. Nici nu începe bine descrierea unui spital conform procedurilor obișnuite („Salonul era foarte înalt, luminat de sus prin oberliht...”), că, fără a fi continuată, ea este grămadită într-o imagine mai pregnantă și mai generală: „...toate acestea păreau o împărăție eternă a rănilor, statornică acolo, dincolo de vremi și de lume.”<sup>1</sup>

De la viziunea unei lumi reale și anecdotice, care este aceea a prezentului și a narațiunii, se trece fără tranziție la un alt univers, „etern”, deoarece el este acela care, cu fiecare generație, este recunoscut și rețrăit de oameni ca fiind un univers al suferinței. Prezentul anecdotic, descriere și narațiune, este fără încetare rupt ca-n urma unei zguduirii. Malraux nu leagă între ele momentele care alcătuiesc istoria pe care o povestește. Lumea nu este descrisă pentru ea însăși și nici ca un decor imuabil al unei aventuri aparte. Un scriitor tradițional ca Flaubert descrie locuri și peisaje unde așază apoi o dramă omenească. Acest decor fix nu există pentru Malraux; descrierile sunt trăite în conștiința personajului și în funcție de acțiunea sa: „După coridoare și încăperi întunecate, ajunseră pe un acoperiș. Dincolo de țiglele albite de lumină, Castilia acoperită de recolte pâlpâia, cu florile sale pârlite, până-n zarea cea albă. Garcia (...) descoperi cimitirul; și se simți... umilit de parcă aceste pietre și aceste monumente foarte albe în întinderea gălbuie ar fi făcut de prisos orice luptă. Gloanțele fulgerau cu șuier surd de viespi...”<sup>2</sup>; acest peisaj nu este văzut decât de un om în mișcare, suit pe un acoperiș, pentru a trage de acolo asupra inamicului. N-a mai fost descris înainte. Nu-i apare cititorului decât prin conștiința lui Garda. Dacă include un detaliu – cimitirul ce poate fi zărit pe câmp – acest detaliu nu este decorativ, nici pur și simplu realist, el pune o problemă a cărei amploare depășește exigențele umane ale momentului: ideea morții descurajează în principiu omul în lupta sa pentru un scop precis și limitat. În fine, descrierea nu există ca atare, ea este redusă la câteva imagini în cursul unei acțiuni și, în fraza următoare, Garda trebuie să lupte.

Ritmul povestirii și al descrierii intricate în ea capătă o altă forță: între cititor și personajul povestirii nu există nici un ecran pe care să se contureze un peisaj. Sunt doar impresii care se succed, de pildă, la protagonistul din *Cuceritorii* atunci când îl vizitează pe Garin la spital: „Linoleum, ziduri văruiate, un mare ventilator, miros de doctorii, mai ales de eter. Plasa împotriva țânțarilor ridicată pe jumătate: Garin pare culcat într-un pat cu perdele de tul.”<sup>3</sup> Tot așa, în descrierea unei încăperi în care pătrunde un om și pe care o descoperim o dată cu el, după o frază perfect sintactică, stilul este acela al unei notații lucide, dar necoordonate: „Zece minute după ce se despărțise de Kio, Kato, trecând prin coridoare, lăsând în urmă ghișeuri, ajunse într-o cameră văruiată în alb, goală, bine luminată de lămpi, înzestrată cu apărătoare împotriva viratului. Nici un fel de ferestre. Pe sub brațul chinezului care-i deschise ușa se zăreau cinci capete aplecate spre masă, dar cu privirile îndreptate spre el”<sup>4</sup>. Oamenii care populează încăperea sunt prezentați aici potrivit unui racursu cinematografic, văzuți pe sub brațul celui care deschide ușa noului sosit. Acest procedeu de viziune poate fi găsit de altfel în toate paginile lui Malraux, lesnicioasă fiind aici detectarea unui *decupaj* cinematografic: pot fi găsite nu mai puțin de șase „planuri” diferite în câteva fraze: „Oraș trist, pustiu, provincial, ou magistrale lungi și bulevarde drepte unde iarba încolțește sub imenși arbori tropicali. Culi-ul meu e lac de sudoare: cursa e lungă. Ajungem în fine într-un cartier chinezesc, plin de firme aurite cu frumoase caractere negre, bănci, mici agenții de tot felul. În fața mea, prin mijlocul unei străzi largi năpădite de ierburi, trece un mic drum de fier, 37, 35, 33... stop! Ne oprim în fața unei case asemenea tuturor celorlalte din cartier: un compartiment. Un fel de agenție. În jurul ușii sunt fixate plăci indicând companii kantoneze de comerț, prea puțin cunoscute. În interior...”<sup>5</sup>

Putem oare afirma că Malraux și-a grefat pe modul său de a povesti tehnica cinematografului? În 1928, cinematograful nu descoperise încă această tehnică, în afară poate de Eisenstein. Dacă acest decupaj *seamănă* cu cel al cinematografului, faptul se datorește numai coincidenței: aproape simultan, o artă nouă și un scriitor foarte personal renunțau la tehnica obișnuită a narațiunii, așa cum este predată încă

<sup>1</sup> André Malraux: *L'Espoir*, în *Romans*, ed. cit. p. 433.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 524. 254

<sup>3</sup> André Malraux: *Les Conquistadors*, în *Romans*, p. 113.

<sup>4</sup> André Malraux: *Condiția umană*, trad. de I. Mihăileanu, Editura pentru Literatură, p. 33.

<sup>5</sup> André Malraux: *Les Conquistadors*, în *Romans*, p. 11.

în școlile primare (descrierea decorului, portretul personajelor, intrigă și acțiune, conflicte între personaje, analiza psihologică...), pentru a o înlocui cu altă „stilistică”. În cadrul acesteia din urmă, *numai acțiunea face să se ivească decorul*, care nu este aranjat dinainte: un film sau un roman al lui Malraux își creează cadrul pe măsura desfășurării acțiunii, romanul tradițional propunea un decor în care s-ar fi putut pune în scenă diferite tipuri de aventuri.

În timp ce un Benjamin Constant sau un Flaubert sau un Gide, ca niște buna moraliști ce sunt, comentează ei înșiși, explicând evoluția psihologică a personajelor lor, psihologia este subînțeleasă la Malraux ori la cinema: comentariul nu există. În fine, îndeosebi timpul capătă aici un alt ritm. Desigur, arta tradițională a romanului cunoaște o anume condensare a timpului relatând în zece pagini o conversație ori un episod care durează cronologic zece minute, pentru a rezuma apoi câteva luni într-o singură pagină. Dar racursul este prea puțin sensibil, deoarece timpul rămâne legat, generând un flux: romancierul afirmă: „Au trecut trei luni, în timpul cărora...” Narațiunea cinematografică folosea acest procedeu încă din 1925, când puteai zări pe ecran răsfoindu-se un calendar. De atunci ea a învățat să fragmenteze timpul în momente trăite intens, care se succed fără legături sau explicații: timpul mort intermediar trebuie ghicit și subînțeles de către spectator, fiind în întregime sacrificat forței narative.

Or, tocmai în acest fel sunt scrise romanele lui Malraux. *Condiția umană* pune în scenă o duzină de personaje, Kio, Cen, Katov, Hemmerlich, Gisors, Clappique, Ferrai etc. Malraux ne arată, în zece pagini, două sau trei din ele, la 21 martie, orele unu dimineața: apoi, fără tranziție ori explicație, unul din aceștia din urmă, împreună cu alți doi sau trei, trei ore mai târziu. Pe urmă o altă scenă, în altă parte, cu alte personaje; nici un rezumat asupra a ceea ce s-a întâmplat în răstimp; totul descris la prezent, evenimentele sunt simțite pe măsură ce se desfășoară. Nu există o legătură narativă limpede între aceste scene. Doar unele indicații asupra datei și orei care, de fapt, departe de a informa și de a contribui la înțelegerea situației, sunt mărturia unei voluntare neglijări a legăturilor. Aceste indicații pot fi rezumate în *Condiția umană*, recopiindu-le și stabilind astfel ceea ce pare a fi „planul” cărții: prima parte, 21 martie 1927 ora 0,30, 1 dimineața, ora 4, ora 4 și 30; partea a doua, 22 martie 1927 ora 11, ora 13, ora 17, (apoi, brusc, o indicație eterogenă: „a doua zi, ora 4”); partea a treia, 29 martie (acțiunea este transportată la Han-Keu); partea a patra, 11 aprilie orele 0 și 30 minute, ora 1, ora 3, ora 3 și 30, ora 6. Ultimele două părți au aceeași structură, simple indicații asupra orelor în fruntea fiecărui capitol; cititorului însă i-ar trebui un sfert de oră, răsfoind cartea și indicațiile anterioare, pentru a regăsi data. Fiecare din micile capitole, precedate astfel de o notație a orei, pune în scenă personaje care nu sunt aceleași cu cele din capitolul precedent, iar unui cititor din secolul al XIX-lea cartea i s-ar părea foarte dezlănțată: după ce i-am părăsit pe Kio și pe May care vorbesc despre valoarea pe care o păstrează dragostea și femeia în lupta politică, dăm fără veste de niște personaje cu totul deosebite care urmează să fure lăzile cu muniții de pe un vas. Compoziția devine contrastantă: zilele de 21 și 22 martie descrie oră de oră (cu o preferință pentru orele nocturne) fără a se urmări însă aceleași personaje, apoi brusc, ziua de 29 martie; pe urmă 11 aprilie.

N-avem desigur de-a face cu legăturile unei „povestiri”. Dacă fiecare moment este foarte dezvoltat, foarte prezent, foarte concret, ansamblul lor se înșiră precum o serie de telegrame de origini diverse și foarte inegal repartizate: un aflus în anumite zile și la anumite ore nocturne, dar câteodată săptămâni de tăcere. Aceeași compoziție poate fi regăsită în *Speranța*. Deci, dacă Malraux știe prea bine să ne proiecteze într-un *moment* determinat făcându-ne să-l trăim foarte concret, romanul, în ansamblul său, ascultă de o compoziție care s-ar putea numi *telegrafică*.

Menită a traduce imediat sensul destinului metafizic, creația romanescă a lui Malraux nu se supune deci normelor literare și umaniste ale povestirii bine întocmite, chiar dacă-și exprimă intenția de-a lungul unei istorii și a unei aventuri care se situează foarte concret într-o realitate istorică și individuală. Chiar „povestind” un anume moment din viața vreunui din personajele sale, Malraux nu-l simte ca un romancier „umanist”: actul pus în scenă nu este înfățișat în contextul său uman și limitat, el este pus în acord cu semnificația sa față de eternitate – așa cum la Bernanos este pus în relație cu sensul său spiritual. Precum în intenție, există aici un racurs în frază ori în structura romanului: respirația scriitorului nu-și găsește ritmul într-un mediu uman închis, ci gâfâie în fața spațiului infinit. Există o artă literară proprie romanului „condiției umane”.

#### XIV Romanul dostoevskian

*Drame ale spiritului. – Universul supranatural al lui Dostoievski: dincolo de viața reală. – Psihologia spirituală a lui Bernanos și marile sale dialoguri asurzitoare: dramele ilogice ale credinței, o psihanaliză a spiritului. – Julien Green și Adrienne Mesurat; François Mauriac și Thérèse Desqueyroux. – Romanul creștin tragic. – Graham Greene. – Pasiunea chinuitoare a sufletelor. Expresioniștii: Heinrich Mann, Franz Werfel, Jakob Wassermann. – Universul freudian. – Romanul și animalul metafizic.*

De la Stendhal la Malraux romanul condiției umane s-a întemeiat pe opoziția dintre voință și destin. Privit sub un alt aspect, el constituie ceea ce s-ar putea numi „romanul tragic”: omul angajat într-o serie, de acte și într-o existență al cărei sens nu-l va stăpâni niciodată în întregime.

„Romanul tragic” s-a născut o dată cu Dostoievski. Prin abundența personajelor și episoadelor, prin ușurința amănuntului și mișunul omenesc, Dostoievski nu era, la origine, decât un foiletonist inspirat de... Eugène Sue. În loc să urmărească însă aventurile pitorești ale unui tânăr german în lumea interlopă a Parisului, acest foileton se ocupă de patetica spirituală a ființelor. În timp ce în *Misterele Parisului*, un mare duce deghizat în muncitor trăiește aventuri pitorești printre lichelele lumii interlope, în *Crimă și pedeapsă*, un student în mizerie, după ce a comis un asasinat inutil, își lasă ultimele *copeici* în încăperea în care a adus un bețiv, redându-l familiei sale. Ca și Sue, Dostoievski întinde povestirea superficială și complezentă în evenimente numeroase și în aparență fără legătură. Dar dincolo de toate acestea se desfășoară o dramă mistică. În *Crimă și pedeapsă* tremurăm pentru sufletul lui Raskolnikov tot așa cum în *Misterele Parisului* tremurăm pentru soarta fizică a lui Rodolphe. Numai tema diferă, prin introducerea unei a treia dimensiuni, dimensiunea spirituală.

De la *Crimă și pedeapsă* (1866) până la *Frații Karamazov* (1879) aceste romane dezlănate, scrise pentru reviste, dar concepute într-o stare de neliniște și de febră, ivesc o nouă dimensiune a existenței: drama care se joacă în *spatele* actelor, cuvintelor, gesturilor personajelor. În aparență, nu sesizăm decât vehemența lor: „Scandalurile și haosul, doamnă, le găsim peste tot, declară nepotul lui Lebedev, nu fără o expresie de jenă.

– Nu la gradul ăsta! Nu, dragul meu, nu la gradul ăsta! replică Elisabeta Prokofievna cu o exasperare convulsivă. Dar mai lăsați-mă-n pace! spuse ea celor care o sileau să judece.”

Dialogul, expresiile, gesturile sunt întotdeauna excesive, iar excesul sugerează el însuși fără drept de apel că această revărsare în afară, acest ilogism, această incongruență sunt pecetea, expresia neputincioasă și diminuată a unui soi de dramă invizibilă.

Subiectele slujesc doar drept pretext și drept piedestal pentru această dramă, deși sunt alese cu un ascuțit simț al neliniștii: o crimă perfectă, spulberată prin ilogica fatalitate a remuşcărilor în *Crimă și pedeapsă*, un „sfânt” involuntar și inocent pus în contrast cu o societate coruptă în *Idiotul*, o conspirație într-un oraș de provincie în *Demonii*, dușmănia dintre un tată și fiii săi în *Frații Karamazov*.

Subiectul este însă înecat în multiplicitatea episoadelor, într-o viață forfotitoare și gureșă, în bizareria personajelor și, abia în ultimă instanță, răzbătând din această viață, se întrevede noua dimensiune pe care Dostoievski o adaugă povestirii romanești.

Căci arta sa constă în a dăruii personajului o „altă” viață. Gesticulația unui om, proiectele, naivitățile, stările sale de spirit, mâniile, toate acestea, în loc de a alcătui ca-n romanul tradițional un „character” precis, se acumulează pentru a forma un fel de enigmă și de exasperare – ca și cum viața n-ar fi suficientă personajului pentru a exprima tot ce cuprinde în el. Vehemența, ilogismul, beția, cruzimea, crima, incoerența, îngăduie să simți în om mai mult decât poate face sau spune el, așa cum clamează Razumihin în *Crimă și pedeapsă*: „Ce credeți dumneavoastră? zbieră Razumihin ridicând din ce în ce glasul. Credeți poate că mă înfurie minciunile lor? Fleacuri! Mie îmi place minciuna! Minciuna este unicul apanaj pe care-l are omul în fața celorlalte fapte. Mîștigînd ajungem la adevăr! Sunt om fiindcă știu să mint (...); dar noi, noi nu suntem în stare nici măcar să scornim o minciună din capul nostru! Minte-mă, dar minte-mă cu originalitate și am să te sărut din toată inima! (...) Adevărul n-are să fugă, dar viața o poți băga în mormânt; (...) Nu-i așa? E drept ce spun? – strigă Razumihin strângând și scuturând mâinile doamnelor.”<sup>1</sup>

Omul este prezentat astfel într-o. contradicție per petuă: risipit, neputincios, înverșunat. Totul se

<sup>1</sup> F. M. Dostoievski, *Crimă și Pedeapsă* trad. de Ștefana Velisar Teodoreanu și Isabella Dumbravă, Cartea Rusă, 1957. pp. 184–185.

întretaie în el, duritatea și emoția, puritatea și cinismul la Raskolnikov. Iată asasinul sadic încă foarte departe de căința, în fața unei fete naive, Polecika, ce-i mulțumește pentru un gest de milă. Mișcat fără veste, poate simțindu-se nelalocul lui, Raskolnikov îi cere, blând, fetei să se roage pentru el. Apoi, dintr-o dată, redevine cinic și izbucnește în râs: „Ajunge! rosti el hotărât și solemn, – jos cu nălucile, cu temerile închipuite, cu strigoii... Viața există! (...) «Și totuși i-am cerut să pomenească de robul Rodion – îi fulgeră prin minte – nu-i nimic, asta nu strică!» adăugă el și râse singur de gândurile lui ștregărești. Era cât se poate de bine dispus.”<sup>1</sup>

Tot așa precum „teologia negativă” nu vrea să-l descrie pe Dumnezeu decât definind ceea ce *nu e* Dumnezeu, Dostoievski sugerează la modul negativ *sufletul* omenesc prin „găuri”, „lipsuri”, prin neliniște, silind omul să se tăvălească prin tot ceea ce nu este adevărata expresie a sufletului său: greșelile, crimele, exaltarea, neputința sa. O „dramă spirituală” este implicată chiar în incoerența dramei psihologice, a reacțiilor personajului, a nebuniilor sale. Astfel, pentru prima oară romanul evocă ceea ce este dincolo de viața reală, psihologică, socială, istorică, banală, fără a recurge în acest scop la o imagistică pioasă, la mituri, la miraculos, sau la o idealizare (dragoste-pasiune, virtute sublimă etc.). Geniu fulgurant, dezechilibrat, în aparență negativ, Dostoievski reușește ceea ce Chateaubriand n-a știut să facă, împiedicat de sentimentalism, de idealism, de mitologie.

\*\*\*

Era fără îndoială vorba aici de o formă a romanului. Dar romanul dostoievskian nu se va răspândi în Europa decât după 1920, cu cincizeci de ani întârziere. Când în 1886, viconte de Vogüé îl propagă în Franța prin celebra sa carte *Romanul rus*, el nu vede într-însul decât pictură socială și realism psihologic, ori „suflet slav, fantastic și dezordonat”<sup>2</sup>. Un D'Annunzio sau un Gide amestecă în influența lui Dostoievski pe cea a lui Nietzsche, iar pentru Andrei Suarès, încă în 1910, Dostoievski nu este decât un maestru al acelei acuități psihologice învecinate cu estetismul. Va trebui să se ivească „romanul tragic creștin” pentru ca romanul dostoievskian să-și găsească vocația de roman al condiției umane.

Georges Bernanos este, cu începere din 1927, adevăratul urmaș al lui Dostoievski – în mare parte urmaș fără voie: l-a citit oare pe Dostoievski?... Lumea lui Dostoievski era exuberantă, plină de nerv, schimbătoare; cea a lui Bernanos rămâne înecată în umbră: preoți pe jumătate nebuni, femei nevrozate, copile damnate cum sunt cele două Mouchette... încerci însă aceeași amețală. Ființele care vorbesc, se vânzolesc, se mișcă acolo în izbucniri și-n neliniști nu traduc interesele umane, psihologice și sociale. Reacțiile, elanurile, mizeria lor sunt reacțiile unei alte lumi. O fată pervertită și sălbatică precum Mouchette din *Sub soarele lui Satan*, nu exprimă în actele, gesturile și cuvintele ei egoismul, frivolitatea, interesul – nici măcar iubirea –, nimic din ceea ce ar putea constitui un „resort psihologic”; rămânând perfect reală, perfect verosimilă, ea evoluează sub influența Răului încarnat, iar Bernanos va îndrăzni chiar să ni-l arate pe Satan...

Preoții, sărmani eroi din *Impostura*, *Bucuria*, *Jurnalul unui preot de țară*, populează opera lui Bernanos. Ei nu seamănă cu preoții ca atare, cu acel „personaj” care întruchipează „preotul” într-un roman. Nefiind în stare să binecuvânteze, abia reușind să se roage, ei seamănă cu niște larve tragice, deseori împinse în noroi de propria lor stângăcie, prostie, neputință. Nici o psihologie *umană* nu le poate explica eșecurile, iar strălucirea, gesturile lor sunt întotdeauna neprevăzute, de cele mai multe ori grotești. Nu sunt puși în mișcare de resorturile care-l animă pe *homo classicus*, ins social, supus greșelii, inteligent și logic, ci de motivările incoerente ale unei *psihologii spirituale*, care, în lumea oamenilor obișnuiți, îi silește să aibă gesturile unor păpuși dezarticulate. Ca și la Dostoievski, „resortul psihologic” nu aparține lumii coerente a oamenilor calculați, ci pare a fi solicitarea unui univers nevăzut, solicitare care, în universul nostru rafinat, nu dă naștere decât reflexelor neavenite și ridicule.

Intervin, de aceea, lungi scene dramatice, aproape de neînțeles, în care două ființe se confruntă în calitate de suflete, nu de oameni. Pentru urechea omenească, este un dialog între surzi: ca acea noapte cumplită de la începutul romanului *Impostura*, în care domnul Cénabre, preot monden și academizabil, autor de lucrări fine și „spirituale” tratând despre mistici, se simte dintr-o dată *singur* în lumea de spiritualitate pur literară pe care și-a construit-o, și invită la el un grotesc preot de țară, abatele Chevance, acesta din urmă având cel puțin meritul sincerității:

„ – Mi-am pierdut credința, spuse el.

Și adăugă imediat, cu o voce mai calmă:

<sup>1</sup> *Ibid*, pp. 173–174.

<sup>2</sup> E. M. de Vogüé: *Le Roman russe*, Pion, 1912, p. 268.

– M-am zbatut astă-noapte în tenebre cumplite..."

Câtă emfază! Mai există încă mult prea mult – pentru Bernanos – din *omul actor* în această mărturisire a marelui intelectual catolic, în plină noapte, făcută micului popă de mahala, pe care l-a smuls somnului...

„Vorbea astfel, măsurând odaia în lung și-n lat, cu capul plecat. După ce rosti ultimul cuvânt, se opri în fața interlocutorului său. *Candidul obraz al abatelui Chevance exprima o infinită ușurare* (...).

– De ce n-ai spus-o mai devreme?

Pentru umilul preot – care văzuse atâtea și atâtea – nu era mare lucru ca un membru al Institutului să-și închipuie că și-a pierdut credința...

Această simplitate îl descumpănește pe Cénabre, care voia să joace un rol mare, chiar și în fața acestui biet preot pe care-l considera ca pe un lacheu:

– Asta-i tot! exclamă abatele Cénabre, cu un râs silit. Chiar atât de simplu vi se pare?

Sărmanul abate Chevance se retrase în vizuina sa:

– Nu-i vorba de asta... nu, nicidecum, murmură el disperat. M-aș fi rugat (...).

– Sunteți sigur? strigă mâniat abatele Cénabre. *M-am gândit astă-noapte, serios, să mă omor*.

Cum de s-a ivit vorba asta? De unde s-a ivit ea? Nici el n-ar fi știut s-o spună..." Iată, într-adevăr, o comedie îngrozitoare, în care nu poți deosebi sinceritatea de deznădejde... Iată un preot respectat mărturisind altui preot, socotit a fi un prost și un stângaci, o intenție oribilă pe care, de altfel, nici n-a avut-o... Spre ce țintesc toate acestea? Nici o psihologie nu le poate lumina. Ce face domnul Cénabre de la Institut atunci când gesticulează frenetic prin cuvintele, prin bravadele sale, în fața micului preot vrednic de dispreț, invitat ca martor: joacă o comedie pentru acesta din urmă, se luptă cu sine, ori cu Dumnezeu știe cine? Ne aflăm foarte aproape de personajele lui Dostoievski, care, și ele, se agită, sunt neliniștite, creând un patetism fals, se reneagă, se contrazic de parc-ar fi „posedate” de neputință și de teroare – asemenea abatelui Cénabre –, fără să reușească a da un sens vieții lor, reacțiilor lor, existenței lor psihologice și umane...

„De data aceasta abatele Chevance îl privea drept în față, cu ochii lui triști. Nu se plânse, de altfel mi-l învinui nicicum. Spuse doar, cu extraordinară demnitate:

– Din această clipă, nu mai pot să vă ascult în afara spovedaniei.

Schiță din nou un gest de plecare. Abatele Cénabre i-o luă înainte:

– Mă credeți capabil... începu el cu voce *tunătoare*.

– Suntem capabili de orice, răspunse bătrânul preot, cu umilință...

Dintr-o dată însă privirea i se înăspri, iar istoricul lui Gerson primi în plin această lovitură:

– Aș fi mai bucuros să vă cred victima unui asemenea gând decât capabil să vi-l atribuiți cu reacredință."<sup>1</sup>

Cum a ghicit acest caraghios abate Chevance, cu ciubotele sale, cu umbrela și prostia sa, că marele intelectual catolic Cénabre joacă teatru în fața sa și în fața lui însuși. Teatru deznădăjduit, de altfel, care marchează un profund dezechilibru, dar împotriva căruia trebuie să reacționezi... Când Magistrul mărturisește că și-a pierdut credința, abatele-i răspunde cu blândețe „Numai atât?” Când Cénabre insistă lăudându-se cu intenția de sinucidere, micul preot simte minciuna, megalomania, disperarea autentică ascunsă sub vălul disperării afișate. El demască fanfaronada unui spirit care, intelectualicește îi este de douăzeci de ori superior și lovește la rândul său denunțând minciuna, împingându-l pe Magistrul la spovedanie...

Se cunoaște sfârșitul atroce impus de Bernanos acestor două personaje în *Impostura* și *Bucuria*. Dar iată o scenă pe care „psihologia” normală nu ne îngăduie s-o înțelegem, nici s-o explicăm; un dialog uman, înspăimântător, illogic, incongruent, unde totul e condus de un joc spiritual pe care, în realitate, nu-l putem urmări. Tot așa precum oamenii cei mai abili, mai calculați, mai onorabili, devin, în *Idiotul*, niște păpuși de cârpă în fața sficiunii naturale a prințului Mișkin, un istoric erudit, admirat ca abatele Cénabre este literalmente „golit” în fața noastră de umila, dar ferma simplitate a unui preot de cin inferior. Este aici, introdusă în acțiunea romanească, o adevărată psihanaliză, dar o psihanaliză „spirituală”. „Psihologia” supranaturală a lui Bernanos n-are deci nimic comun cu „psihologia” romanească și umană cu care suntem obișnuiți. Acesta este romanul „dostoievskian”.

Noul roman creștin regăsea astfel acel „sens secund” introdus în roman de Dostoievski: pe de-o parte romanul este o succesiune de episoade omenești, pe de alta, această aventură umană nu-și poate găsi sensul într-o lume pur umană. Personajele scapă „psihologiei” tradiționale, deoarece, printre motivările vieții lor terestre, printre factorii ecuației lor psihologice se introduce un element eterogen; rezonanța

<sup>1</sup> Georges Bernanos: *L'Imposture*, Pion-La Palatine, 1947, pp. 44–46.



supranaturală a actelor, a cuvintelor, a intențiilor. Presimțită de personaj, ca o cumplită și misterioasă necunoscută, ea îi modifică reacțiile, suprapunându-le o invizibilă și incoerentă „psihologie” spirituală. Iată de unde provine ilogismul aparent al personajelor lui Dostoievski, Bernanos, Graham Greene... Romanul dostoievskian era de fapt la fel de străin de romanul tradițional, ca și romanul „ironic”, romanul „adâncimii”, romanul metamorfozat de Kafka în aventură simbolică.

S-a născut, de altfel, în același timp... Căci, dacă fenomenul reprezentat de Proust, Joyce, Kafka sau de impresionism devine vizibil și formulabil cam prin 1925, François Mauriac publică în 1926 *Thérèse Desqueyroux*, iar în 1927 apar *Sub soarele lui Satan* de Bernanos și *Aérienne Mesurat* de Julien Green; prima carte a lui Graham Greene va urma la o distanță de patru ani, egală cu cea la care Broch și Musil i-au urmat pe Kafka și Joyce.

Roman „tragic” în care totul are un „sens secund” de natură spirituală, iată ce este *Adrienne Mesurat*. Nu găsim aici, desigur, abundența episodică din Dostoievski, rezonanța ultrasonică a marilor scene din Bernanos, ori impresia că o dramă omenească precisă nu este altceva decât „dublura”, ecoul terestru al unei drame celeste pe care n-o putem auzi. Totul e înăbușit aici într-o vilă din provincie: sechestrată de un tată maniac, bătrân rentier devenit tiran, Adrienne s-a transformat într-o fată anormală, solitară, cumplită, crudă: suflet rănit, înăsprit. Drama sa este dorința de a ieși din însingurarea pe care i-o impune tatăl. Ea va săvârși un gest simbolic și fatal: într-o seară, își va îmbrânci tatăl pe scară-n jos, după o ceartă la rece. Iată o criminală, precum atâția eroi ai lui Dostoievski, ai lui Bernanos. Mare artist, mare cunoscător al sufletului, Julien Green aruncă o umbră de îndoială asupra responsabilității gestului, gest poate necugetat, poate involuntar și inconștient, în urma căruia bătrânul își fracturează craniul. Nu contează: conștient sau inconștient, era un gest de eliberare. Dar Adrienne Mesurat nu va fi niciodată liberă, cel puțin în sensul uman al cuvântului; prea au fost numeroși anii în care tatăl, pe jumătate nebun, a ținut-o prizonieră în umbra stărilor trase. Încă de la primele contacte cu lumea, tână paricidă se va trezi închisă într-o altă temniță: inadaparea sa care o va face să înnebunească...

Nici un comentariu nu însoțește această povestire simplă, tragică, brutală, în care – spre deosebire de Dostoievski sau Bernanos – ariditatea și brutalitatea fac parte dintr-o altă lume creștină și anume universul tragic și puritan al vechii Americi, al lui Hawthorne, Faulkner, O'Neill și, într-o manieră mai vulgară, al lui Tennessee Williams. Prea puțin interesează însă aceste nuanțe în „romanul creștin”, deoarece, în expresia sa cea nouă, el reunește în aceeași *ambție romanească* pe ortodoxul Dostoievski, catolicul Bernanos și un Julien Green, care, la origine, a fost pătruns de acel puritanism american pe care îl evocă, trăgându-l după sine... Esențialul stă în noul „stil” al romanului: povestire incoerentă sub aspect uman, rebelă față de psihologia clasică, dominată invizibil de o *fatalitate extraumană* cu caracter *moral și religios*. Caracter în aparență paradoxal, de altfel, pentru că atât în *Crimă și pedeapsă* cât și în *Sub soarele lui Satan* sau *Adrienne Mesurat* nu există nimic moral în „istoria” povestită, ci dimpotrivă...

*Adrienne Mesurat* e o istorie foarte asemănătoare cu *Thérèse Desqueyroux* pe care François Mauriac, un catolic pursânge, o publica în clipa când apăreau marile opere ale lui Bernanos și Julien Green... Și acolo, romanul – provincial, înăbușit, teșit – aduce în scenă o ucigașă, o femeie timorată, mândră, rece și ardentă în același timp, care a vărsat în paharul bărbatului său o doză mortală, dintr-un medicament, și care, achitată de jurați, pornește în întâmpinarea unui destin atroce, mizerabil și crud... Criminală și ea, ca și Raskolnikov, Mouchette sau Adrienne Mesurat.

Cu greu am putea detecta aici o pură coincidență. Este vorba, pur și simplu, de o clipă de concentrare și de reînnoire a romanului creștin, când acesta găsește, în fine, forma pe care o numim, aici, „dostoievskiană”. După secole de conformism care au confundat viața supranaturală cu catehismul (*Telemac*) ori cu sentimentalismul patetic (*Atala*), cu pietatea spelbă (viețile edulcorate ale sfinților), cu frivolitatea amabilă și burgheză (*Unchiul și preotul meu*), cu un conservatorism cu orice preț (Barrés și Bourget), cu eroismul aristocratic (Psichari), cu cel sentimental (Jacques Rivière după convertirea sa), sătul de Tripla Alianță între Tron, Altar și Mănăstire, romanul creștin, după trei secole de neputință și prostie, redevine între 1927 și 1940 un roman al vremii sale, anunțat cu optzeci de ani înainte de Dostoievski. Arta lui devine o artă romanească nouă, ce transformă psihologia obișnuită, creează un „tragic” propriu romanului creștin și conferă o nouă dimensiune sensibilității românești.

\*\*\*

După 1927 se încetățenește și se extinde acel roman tragic creștin în care se îmbină influența lui Dostoievski și cea a lui Nietzsche. În 1933, apare inspiratul roman *Augustin, sau Stăpânul e aici*, de Joseph Malègue. În 1934, Ignace Legrand descrie într-o carte patetică, *Patria lăuntrică*, lupta dintre

spiritual și accidente de viață. Asemeni liniei Stendhal-Barrès-Malraux, este vorba despre un roman al „voinței” și, asemeni liniei Dostoievski-Bernanos, despre un roman tragic, totul fiind însă condus de anecdota biografică. Provenit din „generația sacrificată” a primului război mondial, un tânăr trăiește o nouă dramă datorită unei soții bolnave, unei vieți pline de decepții și, trecând prin această dramă, caută cu disperare „patria lăuntrică”, „adevăratul eu”. În același an, 1934, apare *Moarte, care ți-e victoria?* de Daniel Rops, unde este evocat „destinul celor violenți” într-o viață nietzschean-creștină. Este, și acesta, un moment mare, când, cu vizibile influențe gidiane, „romanul creștin”, reintrând în curentul tragic dostoievskian, împrumutând câteva teme de la Nietzsche, Barrès, Montherlant, se impune în pofida tuturor conformismelor, face să fie acceptată drama spirituală ca atare, și pare a domina – vreme de câțiva ani – vocile romanului. Avându-l ca precursor pe Dostoievski – cel care a scris *Legenda marelui inchișitor* – a luat naștere acel roman original, misterios, teribil, în care accidente de viață și ale psihologiei umane nu sunt altceva decât semnele materiale, sociale, secundare ale unei drame supranaturale. Opere ezitând și ardente, cu lentă desfășurare, ca acelea ale lui Graham Greene sau Ernst Wiechert.

Graham Greene a fost între 1930 și 1950, în Anglia, romancierul care a dat un „al doilea sens” dramei umane prezentate pe un ton realist, deseori umoristic. Cartea sa cea mai dostoievskiană este și prima sa scriere: *Omul și el însuși* (1929). Vreme îndelungată însă, în *Putere și glorie*, în *Fondul problemei*, romanul lui Graham Greene va pendula între o viață brutală (viața psihologică și socială a oamenilor) și un plan secund (rezonanța spirituală a vieții, mereu necunoscută, întotdeauna indefinibilă). În *Stânca din Brighton* eroul este un pungaș, un băiat pernicios și corupt, asasin pe deasupra, care se dă însă drept „catolic”. La capătul abjecției sale, el revendică mândria de a crede că, în ultimă instanță, va fi judecat: așa izbutește să nu se disprețuiască în întregime, deoarece, în pofida a tot, în pofida lui însuși, se încapățânează în a se considera responsabil. Aceeași pretenție o manifestă, în *Putere și glorie*, preotul indignat și persecutat totodată, care este eroul cărții. Ideea că viața cea mai jalnică, cea mai condamnabilă are, într-un alt sens un preț. Omul poate abdica de la tot în afara acelei răspunderi de care nu poate scăpa decât trădând-o și în chingile căreia se zbate... Cum să nu te gândești la *Crimă și pedeapsă*, unde se pune aceeași problemă?

Romanul dostoievskian este romanul singurătății omenești. El exprimă tulburarea, incoerența, neliniștea unui om singur în fața unei existențe care nu-i creată pentru el. Noul roman creștin nu anulează aceasta neliniște printr-un răspuns, ci conferă o inflexiune dramei: în. neliniștea lui, omul simte că aparține unei alte rase de oameni, ghicește că gesturile sale au o altă forță decât cea pe care le-o conferă lumea aceasta. Cerul și pământul se amestecă astfel, într-un stil românesc a cărui artă constă în a nega autonomia vieții pământești, în a lăsa să se întrevadă – ca în „romanul densității” – o profunzime care relevă întregul mister românesc. Viața mistică atinge nivelul vieții omenești în romanele scrise de Gertrude Von Le Fort (*Vărul Veronicăi*), sau în acea nuvelă din care Bernanos a scos *Dialogul Carmelitelor*. Drame de conștiință se desfășoară în *Hoțul cerului* de Franz Werfel sau în *Cer și pământ* de Carlo Coccioli. În Franța, apare epopeea lirică a lui Jean Cayrol, *Voi trăi dragostea altora*, sau cea a lui Luc Estang, *Grija sufletelor*. Și totuși, inspirația dostoievskian-creștină slăbește încetul cu încetul, cu excepția operei patetice și grandioase a lui Roger Bésus, care reia dialogul răsunător al sufletelor în *Refuzul, Scandalul, Abandonații, Viața în serios*.

Iar pătimirea chinuitoare a sufletelor, în ceea ce au ele ireductibil, misterios, în ceea ce scapă simplelor definiții folosite de o psihologie rațională, se exprimă cu egală cruzime și în opera românească a lui Guido Piovene, dar fără nici o implicație vizibilă a tragicului creștin.

Ca altădată Racine, ca altădată Mauriac, Piovene lasă ființele – într-un mediu banal și îngrădit, cel al vieții provinciale italiene – să se închidă în ele însele și într-un mic cerc de suflete turmentate. Astfel, neuitata călugăriță, deznădăjduită și criminală, din *Novicea*, precum și burghezii complexați din *Falșii Mântuitori*, se torturează pe ei înșiși și unii pe alții, într-o atmosferă de minciună, falsă iubire, rea-credință și, mai ales, într-un fel de perpetuă enervare a spiritului și sentimentelor. În *Falșii Mântuitori*, Maria se exprimă ca una din eroinele exacerbate ale lui Mauriac: „Nu iubesc viața, spuse ea cu voce groasă, cu fața încruntată. Sunt violentă. Sunt stăpânită de dorința de a face rău.”<sup>1</sup> Viața omenească se întemeiază aici pe un fond de angoasă pe care omul, neputând s-o elimine sau să-i dea un sens, o exprimă prin această răutate psihologică; acest venin, acest chin care îl asigură cel puțin că există cu disperare și că protestează împotriva neputinței proprii... O temă dostoievskiană și aici, dar tratată la un alt mod, la fel de virulent, mai puțin pitoresc, vădind uneori o subtilitate și o brutalitate reținută: forma italiană, în același timp violentă și discretă, a „zbuciumului slav”...

<sup>1</sup> Guido Piovene: *I falsi Redentori*, Milano, Garzanti 1949, p. 232.

Aceeași lume exasperată a fost lumea artei expresioniste: lume sumbră în care impulsurile umane nu aparțin logicii sentimentelor, ci unui fel de furie și de neputință care ar sălășlui în om.

*Profesorul Unrat* de Heinrich Mann este o ființă inexplicabilă. Urând cu neînduplecare trei din elevii săi, el devine victima unei obsesii: să-l despartă pe unul din ei de amanta dubioasă pe care și-a luat-o din cabaretul îngerului Albastru. Obsesie atât de violentă încât îl împinge chiar pe profesor să devină amantul Lolei, să înființeze un tripou, să fie dat afară din învățământ, să-și ruineze și să-și înjosească elevii. Totul se desfășoară într-o atmosferă realistă și, totuși, aproape halucinatorie, în măsura în care pasiunile sunt de nejustificat și nejustificate, ele ivindu-se din profunzimi necunoscute.

Ca și romanul dostoevskian creștin, romanul expresionist pune în discuție logica ființei umane: „Toți oamenii maturi, aceste frumoase inteligențe, n-au făcut nimic altceva decât să se învelescă într-o plasă unde fiecare ochi îl întărește pe precedentul, în așa fel încât ansamblul pare uimitor de natural: unde se ascunde însă primul ochi, cel de care depinde întreaga lume nu știe nimeni.”<sup>1</sup> Vor fi evocate astfel acele ființe la care "primul ochi" s-a rupt, ori n-a existat niciodată. Aproape toți marii expresioniști iau ca temă drame care coboară în vremea copilăriei. Înainte de a scrie *Omul fără însușiri*, Robert Musil publica *Rătăcirile elevului Törless*: brutalitățile atroce și rafinate, de un sadism calculat, folosite de trei liceeni perversi împotriva altuia, calul lor de bătaie. Este foarte curios faptul că această temă a perversiunii, a adolescenților cu sufletul răvășit și dezechilibrat datorită urii inexplicabile pe care le-o poartă un camarad sau un adult, poate fi găsită deopotrivă la Heinrich Mann, la Musil sau la Franz Werfel.

În *Trecutul reînvie* de Franz Werfel, o dramă trecută se dezvăluie prin intermediul unei drame prezente, viața prezentă și concretă devenind halucinație, confuză, inexplicabilă, sub influența vieții trecute; omul, ca și la Freud, este incoerent datorită forțelor obscure pe care le ascunde. Roman polițist, freudian și dostoevskian, *Trecutul reînvie* aduce în scenă pe judecătorul de instrucție Sébastian, cu numai câteva zile înainte de banchetul la care își va regăsi vechii colegi de școală. În fața lui Sébastian, compare un arestat, pe nume Adler, acuzat că ar fi asasinat o prostituată. Sébastian îl recunoaște pe acest Adler: este un coleg de școală. După ce interoghează această epavă, el își amintește, încetul cu încetul, care au fost relațiile dintre ei cu treizeci de ani în urmă... Bun la gimnastică, inteligent, poet, Adler era invidiat în taină de Sébastian, un ins mediocru, cu cariera dinainte trasată. Într-un singur punct era vulnerabil strălucitorul Adler: plăcerea; în timp ce Sébastian, adept încă din adolescență al moderației, putea trece prin dezmăț fără a se pierde, nevăzând în asta decât o criză a adolescenței. Sébastian își aduce acum aminte cum, perfect conștient, urmând un calcul premeditat, l-a împins, la 16 ani, pe Adler în brațele desfrâului... Era gelos pe el, voia să-l corupă, știa că Adler, mai pasionat și mai fragil, va fi definitiv pierdut...

Sébastien a câștigat – după un răstimp de treizeci de ani. Chiar crima comisă de Adler are forma exactă a crimei pe care i-a sugerat-o el altădată: adevăratul vinovat este, în această chestiune penală, judecătorul de instrucție! Iar iminența banchetului foștilor elevi face ca întregul trecut să reînvie. Sébastian se umilește în fața acuzatului, în fața lui Adler. Își scrie confesiunile, demisionează. Și totuși acel Adler pe care l-a interogat Sébastian, nu este același cu cel pe care l-a cunoscut în tinerețe; nici măcar nu mai are același prenume... Remușcărilor judecătorului sunt cu atât mai semnificative însă: oare nu un adevărat complex de culpabilitate l-a făcut să găsească în străfundurile lui proprii crima psihologică din adolescență? Omul mânat de inconștient, în epoca freudistă, adaugă deci o temă nouă romanului dostoevskian.

De cele mai multe ori tema culpabilității, a crimei uitate... Nimic mai apropiat de Dostoievski și de Werfel totodată ca romanul *Cazul Maurizius* de Jakob Wassermann. Aceeași pasiune pentru remușcări, aceleași mobiluri inconștiente, aceeași dramă invizibilă sub sau deasupra realității. Între *Cazul Maurizius* și *Trecutul reînvie*, singura diferență este că în primul „vinovatul psihologic” și inchișitorul care îl descoperă nu mai sunt una și aceeași persoană și că la drama remușcărilor se adaugă taina revoltei împotriva tatălui: fiu al procurorului Andergast, tânărul Etzel Andergast regăsește o afacere judiciară veche de 18 ani. Acuzat că și-a ucis soția deoarece era îndrăgostit de sora acesteia, Léonard Maurizius a fost condamnat de jurați deși nu existau probe, numai pe temeiul strălucitului rechizitoriu al procurorului tiranic, sigur de sine, prea bine cunoscut de Etzel deoarece e propriul său tată; Etzel ghicește, prin intuiție, eroarea judiciară, părăsește casa părintească, întreprinde o anchetă, îl găsește pe ocașul Maurizius, descoperă în fine care este adevăratul vinovat: nu Maurizius, ci sora nevestei sale. Etzel înțelege atunci că tatăl său aproape că știa adevărul; dar neavând vreo probă materială nici de o parte, nici de cealaltă,

<sup>1</sup> Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*.

procurorul a ales la Curtea cu Juri teza psihologică cea mai seducătoare, cea mai rentabilă, cea mai strălucită; a condamnat un inocent. Iar Etzel, la rândul său, trebuie să-și pună sub acuzare tatăl...

Temele acestui roman german – care în general poate fi numit expresionist – sunt caracterizate de o violență tulbure, dar sunt puțin numeroase. Dacă adăugăm romanele lui Haseniclever, ale lui Hermann Ungar, găsim: revolta contra tatălui, reînvierea unei crime „psihologice” uitate, sadismul unui adolescent sau adult care, din gelozie, împinge un alt adolescent la desfrâu.

Totul presărat cu scene atroce: Sébastian, în *Trecutul reînvie*, îl silește pe Adler să stea în genunchi într-o cofetărie dacă vrea să-i plătească prăjiturile; în *Rătăcirile elevului Törless*, tinerii călăi își constrâng victima să se cațere în pielea goală într-un pod, să se lase biciuit, să se umilească....

O altă psihologie decât cea clasică stăpânește această lume pe jumătate dostoevskiană, pe jumătate freudistă. Abia în mijlocul marii epoci romanești a secolului al XX-lea, apare o altă formă heterodoxă de roman, în care psihologia romanească exprimă inconștientul, exasperarea, furia, crimele omului, neputința sa.

\*\*\*

De la începutul secolului al XX-lea un număr de romancieri, reprezentând tendințe destul de diferite, au refuzat să adopte forma agreabilă și liniștitoare a unei povestiri obiective, în maniera lui Balzac ori Zola.

Unii – cei mai numeroși – au modificat viziunea romanească într-un sens *estetic*: Proust, Joyce, V. Woolf etc. Alții, cu mai mici pretenții artistice, au păstrat din arta romanului procedeele cele mai utile și mai familiare care prezintă însă omul în toate contradicțiile sale, cu toate neputințele sale. Ei au preluat din romanul tradițional (ca pe un „limbaj comun”) arta narativă banală, recuzând însă tot ceea ce, în romanul secolelor trecute, a fost convenție psihologică, sociologică sau de altă natură. Barrés, Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos, Musil, Werfel nu derutează pe nimeni prin maniera lor de a scrie; ei transformă totuși romanul, neprezentând omul – oricât de complicat ar fi el – ca pe un lucru de la sine înțeles, ci ca pe o ființă ce scapă descrierii comune, analizei abile și a cărei dramă se află în altă parte deoată în anecdotele sociale amoroase ori psihologice pe care le poate povesti romanul...

Așa era romanul „condiției umane” de la Barrés la Malraux; romanul creștin, de la Mauriac și de la Bernanos la Roger Bésus; crudul roman „expresionist”, de la tânărul Musil la maturitatea lui Werfel și Wassermann. În toate cele trei cazuri formula rămâne „dostoevskiană”: nici o schimbare aparentă a structurii romanești – *ca* în romanul estetizant, de influență simbolistă sau, mai târziu, anglo-saxonă – ci o schimbare profundă în viziunea omului: omul simțit nu ca un animal psihologic și social, ci ca un animal metafizic. Iată-l deci pe Dostoievski întreg.

## Romanul – un gen proteic

### *XV Stilurile narrative: anecdota și verva*

*Eclectismul romanului după 1948. – Noi forme ale realismului. – Interesul pentru faptul divers, verva subiectivă: Hervé Bazin, Michel de Saint-Pierre, Romain Gary, Jean Hougron. – Romanul unei experiențe. – Un reportaj pasionat: triumful anecdotei, Roger Peyrefitte. – Atracția publicisticii documentare. – Georges Simenon.*

*Realismul vervei și atracțiile lui: naratorul-vedetă, umorul și zeflemeaua, confesiunea pitorească. – Originile: Céline și Henry Miller. – Picarescul deznădăjduit și furia realului.*

Forțelor de evoluție firească a romanului – de la romanul baroc la cel postbalzacian – li s-au adăugat „forțele de opoziție” care au schimbat optica romanească. Pentru prima oară un „gen” literar răspunde *tuturor* expresiilor și nevoilor omului: domolire a celei mai vulgare imaginații, satisfacere a curiozității, documentație, meditație, explorare...

Tot pentru prima oară un gen literar folosește *simultan tehnici* atât de diverse. Pe când cititorii doamnei de Genlis puteau fi surprinși, nu însă *derutați*, de Chateaubriand ori Balzac, astăzi nici un cititor nu are certitudinea că va găsi într-un roman *habitudinile romanești care-i sunt pe plac sau mecanismul imaginativ care-i este familiar*. Obişnuit să urmărească firul unei povestiri realiste bine conduse de Paul Vialar („Ținând în cumpănire pușca cu două țevi, Beauru înainta pe cărarea cu momeli pentru vânat”), cititorul de azi e mirat de faptul că Hervé Bazin introduce în roman verva și agresivitatea-i caracteristică: „În timpul ăsta-i țin o predică, învelesc obiectul, leg panglicuța. Ah, prietene! Insul jubila...”.

La Steinbeck ori la Camus cititorul se izbește de o lume impenetrabilă, văzută exclusiv din afară, fără explicații, fără analiza sentimentelor. Invers, Nathalie Sarraute îl aruncă în adâncurile conștiinței: „Acum e ocrotit, acum, între privirea aceea și el, se ivește ceva – o imagine (...). Știe cine e, desigur, ar putea răspunde imediat dacă ar fi întrebat.” La Michel Butor (*Trepte*), va găsi aceeași amănunțită istorie, povestită de trei ori la rând.

Și totuși, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, impresia de *ciudat* provocată de noile optici romanești s-a atenuat. Un public destul de larg e „informat” asupra acestor tentative, cărora snobii ori adevărații amatori le-au acordat credit. Viziunea romanească comună a evoluat și ea sub influența acestor căutări.

Artă divizată, și în consecință impură, scăpând definițiilor precise. Dar, tocmai de aceea, plină de toleranță și bogată în posibilități, ca viața însăși. Un inventar al formelor existente astăzi, chemate să conviețuiască și să se îmbogățească reciproc, mai degrabă decât să se opună, va vorbi despre libertatea și complexitatea romanului în epoca noastră.

\* \* \*

În timp ce romanul-artă se afirmă, *romanul realist se reînnoiește*. În forma narativ-descriptivă creată de secolul al XIX-lea risca să pară îmbătrânit. Reportajul, faptul divers, intervenția umorului și vervei naratorului sau, dimpotrivă, noile tehnici de zugrăvire obiectivă, creează *formele moderne ale realismului*.

În Italia, zugrăvirea seacă și violentă, realistă dar fără complezențe descriptive, rezultat al influenței exercitate de Maupassant și Pirandello, s-a dezvoltat începând ou Verga, și ajungând la Alberto Moravia ori Ignazio Silone. Același neorealism, vădind însă o mai directă inspirație din „romanul american”, marchează generația din 1950 în Spania, slujindu-i drept pretext pentru revendicări secrete și antrenând-o într-o artă naturalistă și înflăcărată: Jesús Fernández Santos, Camilo Jose Cela, Juan Goytisolo. Filmele lui Bardem vin și ele în sprijinul acestei renașteri a romanului spaniol.

Începând din 1948, în Franța domină faptul divers, anecdota, elementul „picant”, reportajul, în dauna romanului de meditație, a romanului „condiției umane”, axat pe experimente estetice ori morale. Hervé Bazin, Roger Peyrefitte, Françoise Sagan considerau literatura drept expresia narativă a vieții, impunându-se unui public plictisit de romane pseudopsihologice și de opere „angajate”. „Viață, atât!”, proclama Hervé Bazin preluând conducerea unei colecții. Romanul, altădată în mâinile gânditorilor, aventurierilor sau profesorilor, intra acum în posesia gazetarilor și reporterilor. O dată cu acest realism

direct se afirma și o altă școală, „școala vervei” (Vailland, Nimier, Nourissier, Jacques Laurent, Bernard Frank), întemeiată pe dezinvoltura, cinismul și temperamentul povestitorului.

Epoca postbelică reală, care a început abia prin 1943, e marcată de reacția împotriva romanului „condiției umane”, devenit, în parte, „roman angajat”. Pentru Hervé Bazin (*Vipera sugrumată*), Georges Arnaud (*Salariul groazei*), Roger Peyrefitte (*Ambasadele*), o experiență particulară nu mai constituie o problemă morală cu rezonanțe universale, ci un fapt divers, o anecdotă a cărei valoare constă în faptul că e puternică, pregnant relevată de verva autorului. *Greața* rămâne o carte pascaliană. Publicul îl impune însă, în 1948, pe Hervé Bazin, de pildă, tocmai fiindcă istoria scrisă de el despre fiul revoltat împotriva familiei e un fapt simplu din viața cotidiană, pregnant și puternic, desigur, dar fără valoare morală exemplară.

Iată o nouă formă de „realism”, tot atât de străină romanului „tragic”, moral ori metafizic, ca și realismului tradițional. Ea înlocuiește „romanul-frescă” (Jules Romains, Georges Duhamel), provenit din naturalism, cu romanul-mărturie; realitatea socială și umană nu mai este privită ca un tablou obiectiv; e văzută prin experiența, verva și dispoziția unui erou-narator martor: Michel de Saint-Pierre (*La Mer à boire*), Hervé Bazin (*Cu capul de pereți*) transpun aidoma aproape experiențe reale: vervă și picaresc.

Realismul marcat de întoarcerea la anecdotă e foarte diferit de ceea ce s-a numit „neorealism” în Italia (Moravia, Silone, Carlo Levi și cinematografia italiană postbelică), ori în Spania după 1950 (Sébastien Juan Arbó, *Stupul* de Camilo José Cela, Jesús Fernández Santos, Juan Goytisolo, filmele lui Bardem etc.). Neorealismul italian ori spaniol se vrea obiectiv (fiind deseori inspirat de un anume aspect al romanului american, de Hemingway și Dos Passos). Dimpotrivă, în Franța reîntoarcerea la realism implică intervenția subiectivă a unui narator violent, părtinitor și pasionat.

\*\*\*

*Vipera sugrumată*, are o singură temă, o singură ambiție: evocarea precisă, vie, personală a unei realități particulare și limitate: copilăria lui Jean Rezeau trăită într-o familie provincială sus-pusă, tradiționalistă, severă și ridiculă, condusă de o femeie dură și isterică, Folcoche. Desigur, și în romanele lui Bernanos, Malraux sau Sartre se povesteau istorii particulare, petrecute în Artois, în China revoluționară ori în cafenelele pariziene; ele aveau însă o valoare general umană și morală, fiecare personaj întruchipând un exemplu al condiției umane, al problemelor noastre politice, sociale, religioase... Dimpotrivă, Hervé Bazin își concentrează interesul asupra unei realități singulare: un anumit mod al vieții familiale, posibil numai după 1925, într-un conac din Anjou, aflat sub influența unei mame rele și isterice, cu tot ce poate fi dramatic, ciudat, surprinzător și savuros în această zugrăvire limitată în timp și spațiu. Adică, fapte reale, redată în și prin veridicitatea lor, fapte care trebuie să intereseze prin ele însele.

O experiență diferită de a noastră, un fapt divers, o anecdotă care ne ațâță curiozitatea, care ne înfățișează diversele aspecte ale vieții, iată inspirația romanului *realist*. Noul realism se distinge însă net de realismul tradițional, aplicat, riguros, *obiectiv*. După 1948, noul roman realist are caracteristicile *mărturiei* și anumite aspecte „gazetărești”: e *pasionat, subiectiv, personal*. *Vipera sugrumată* ar fi putut fi un roman balzacian, un fragment din *Scenele vieții de provincie*. Dar „stilul”, „maniera” îl diferențiază radical. În epoca realistă, *Balzac* era acela care povestea; în romanul lui Hervé Bazin, nu Hervé Bazin povestește, ci personajul său, Jean Rezeau.

Tehnica realistă e în acest caz în întregime modificată. Procedeele abile ale narațiunii obiective, făcută de la distanță, le urmează un efect mai simplu și mai imediat: *verva* naratorului – personaj – martor. În Franța, noul realism se va întemeia pe *vervă*. Oare nu tocmai declanșarea vervei e cea care a făcut din Hervé Bazin un precursor, dacă nu chiar un șef de școală? *Vipera sugrumată*, de pildă, conține toate elementele portretului balzacian mlădiate și transformate însă de intervenția subiectivă și iritată a naratorului-erou, care dă cărții culoarea propriei lui personalități: „într-un cuvânt, tatăl meu era un Rezeau static, mai curând spiritual decât profund. Mai curând subtil decât inteligent. Citea mult și gândea puțin. Era bine informat, dar lipsit de idei originale. Înloucia uneori voința cu sectarismul unor judecăți nesubstanțiale. Pe scurt, tata era tipul omului care nu-i niciodată el însuși, ci numai ceea ce i se sugerează să fie, care se schimbă la față o dată cu schimbarea decorului și care, conștient de acest lucru, se agață cu disperare de decorul respectiv. Ca înfățișare, tata era mărunțel, ușor încovoiat, avea umerii înguști și niște mustăți coplesitoare. Când l-am cunoscut, părul lui era încă negru, dar începea să se rărească. Veșnic suferind, trăia între două migrene și se hrănea cu aspirine.”<sup>1</sup> Arta realistă, dar care a cunoscut „racursiul”; racursiu sugerat, de altfel, de respirația întretăiată, de suflul – chiar de invectiva – autorului, confundat, în

<sup>1</sup> Hervé Bazin: *Vipera sugrumată*, trad. de Iulia Soare, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 62.

cazul de față, cu personajul principal. În portretul mamei, arta de a nara cu pasiune atinge aproape vulgaritatea:

„În afară de interesul pentru educația noastră, doamna Rezeau va mai avea o mare pasiune: filatelia. În afară de odraslele ei, nu știu să fi dușmănit decât moliile și spanacul. Cred că nu mai am nimic de adăugat la portretul ei, afară doar că posedea mâini mari și picioare mari, de care știa să se folosească. Numărul de kilogram-metri cheltuiți de extremitățile ei în direcția obrazilor și a fundului meu ridică o problemă interesantă de risipă de energie.”<sup>1</sup>

Obiective, odinioară, în romanul realist tradițional, zugrăvirea, descrierea, tehnica portretului sunt supuse aici numai și numai vervei naratorului-erou, prejudecăților, dispoziției, viziunii sale proprii: „Marc știa că domnul Legrébual era bogat, văduv, fericit”<sup>2</sup>. Se poate admira ordinea așezării adjectivelor; personajul e însă *văzut exclusiv de „eroul” povestirii*. Acesta din urmă îi  *judecă*, în numele personalității lui, al dezgustului față de oameni și al vervei sale, pe toți figuranții. Pentru a-i evoca, folosește limbajul lui personal, lăsând să intervină propriile-i repulsii, senzațiile lui directe: „Berçac e o iapă imensă, elegantă, periată, care vorbește mestecând gumă. Tânăr cum este, nu-i de loc amuzant să-l vezi pasionat de probleme de bridge. Cuvintele «impas, furculiță» îmi par tot atât de josnice, de necuviincioase, ca și «accelerator» ori «cilindru» (...). Mai este și Maximian. Asta-i cel mai onest dintre oameni. Onoarea, virtutea îl muncesc ziua și noaptea (...). Oh, dar n-a atins încă perfecțiunea. Are prea multe calități și pozează un pic.”<sup>3</sup>

Cel mai adesea, duritatea anecdotică se exprimă prin experiența unui tânăr oare intră în viață fiind prevenit asupra minciunilor lumii adulte. *Să bei marea* de Michel de Saint-Pierre îl aduce în scenă pe tânărul Marc Van Hussel care își bate joc de respectabila lui familie. O ușoară decepție amoroasă îi e suficientă pentru a rupe punțile și, după ce ezită între studii de medicină și pictură, Marc se angajează, în 1939, ca marinar necalificat în marina de război. Apoi continuă să se joace: la Toulon, face în așa fel, încât să fie mutat pe crucișătorul comandat de unchiul său; are grijă să evite protecția „bătrânului” – care mult timp nici nu știe că nepotul lui figurează în ultimele rânduri ale echipajului – dar face ce face să-i întâlnească și să-i cucerească pe oaspeții unchiului comandant.

O experiență de același ordin, însă mai crudă, mai cinică, vom găsi în *Marele vestiar* de Romain Gary și, de asemenea, în primele cărți ale lui Roger Nimier, în cele mai bune cărți ale lui Jacques Laurent (*Rața cea mică*). Succesul romanului cinic și plin de vervă a fost adus de o întreagă generație inspirată, în primul rând, din *disprețul pentru lumea adulților*; a „serioșilor”.

Mai brutal, intrat din clipa în care a devenit bărbat într-o aventură disperată, rupând toate punțile, e eroul lui Jean Hougron din *Vei culege furtuna*. Din dispreț pentru o viață prea molcomă, pleacă în Indochina chiar atunci când războiul era în toi și domnea haosul; aventurier din propriu-i îndemn, devine martor, în folosul umanității, al unei descompuneri și al unei înfrângerii. Era, într-un fel, un *desperado*, același care inspirase *Salariul groazei* de Georges Arnaud: în America Centrală un aventurier ajuns în culmea nenorocirii, primește, în schimbul unei sume de bani, să-și riște viața conducând un camion încărcat cu explozibile pe un drum desfundat și impracticabil, unde cea mai mică zdruncinătură poate arunca totul în aer...

În toate aceste cazuri e vorba despre o aventură personală, despre o anecdotă (ori despre o mărturie), și nu despre o istorie *recompusă*, cu valoare generală, cum cerea tradiția realismului. Nu se mai pune problema de a prezenta obiectiv cititorului un mediu, un timp, o epocă, condiții de viață și de a plasa apoi personajele care vor ilustra posibilitățile și dramele umane oferite și propuse de respectivul mediu și cadru. „Realismul” nu mai pornește de la „mediu”, ci, paradoxal, de la *individ*. Pornind de la un individ anume, de la un individ aflat în conflict cu mediul, cu epoca, cu propria-i existență, se construiește – cel mai frecvent prin transcripție autobiografică – o aventură romanească constituind, în mai mare măsură decât un roman, *expresia romanțată a unei experiențe*, cu iritările, ura și viziunea ei personală, într-un cuvânt, o pasiune individuală opusă obiectivității tradiționale. O nouă inspirație romanească – ar trebui spus o „școală” romanească – a respins astfel jocul tradițional al romanului, unde nu se putea introduce pasiunea, pasiunea dezlănțuită de a povesti nu o istorie simbolică și cu valoare universală, ci o anecdotă *personală*: „Eroii de roman cad repede în generalitate (...), și atunci totul devine gratuit, abstract, coerent ca o demonstrație (...). Rămâi spectator. Nu te afli în miezul lucrurilor.”<sup>4</sup> Începând din 1948, romancierii realiști au renunțat de a mai zugrăvi de la distanță realitatea; ei au vrut s-o surprindă în calitate de martori, de actori, să fie în „miezul” ei.

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Michel de Saint-Pierre: *La Mer à boire*, Calmann-Lévy, 1951, p. 46.

<sup>3</sup> Roger Nimier: *Le Hussard bleu*, Gallimard, 1950, p. 32.

<sup>4</sup> Jean Hougron: *Par qui te scandale...*, Del Duca, 1960, p. 212.

Romanul nu mai este o *aventură exemplară*; el a devenit o *anecdota pregnantă*. Într-adevăr *mutatis mutandis*, adică într-un fel mai modest, ne găsim și aici în fața unei crize de conștiință asemănătoare cu a eroului din *Jurnalul unui preot de țară*, sau cu a lui Kio din *Condiția umană*; sau chiar în fața unor probleme similare celor care-l invadează pe Mathieu în *Drumurile libertății* lui Sartre. Dimpotrivă, nu vom putea trăi nimic asemănător copilăriei lui Jean Rezeau, așa cum este ea evocată de Bazin (*Vipera sugrumată*), decât dacă ne reîncarnăm, prin metempsihoză și recul temporal, sub chipul unor nobili de țară angevini din 1925.

Noul roman realist, anecdotic, rupea tradiția romanului „tragic”, a romanului „condiției umane”. El este, într-un anumit sens, un *reportaj pasionat* asupra unei realități *diferite* de a noastră. E absorbit de subiect și nu are pretenția de a zugrăvi nici condiția umană, nici natura umană, ci o *aventură particulară*. Nici o rezonanță „universală” nu există în mărturiile, în povestirile netranspuse, ale lui Michel de Saint-Pierre, ale lui Roger Nimier. La ei, arta nu constă în a transforma viața, ci în a o colora cu vervă.

Deoarece și anecdota ca atare are o valoare. Plictisit de marile probleme ale angajării, război, țeluri ultime, condiția umană, un public larg așteaptă ca romanul de azi să-i ofere fie o istorie dură și dramatică, fie una savuroasă, și picantă, dar, în orice caz, o istorie care să prezinte omul în calitate de *civil*. Începând din 1948 e vizibilă reacția împotriva romanului care aduce în scenă *marile* „angajări” umane: război, cruciadă, ideologie, experiențe politice, experiențe metafizice. Franța vrea să revină la *micile* drame ale vieții normale, ale *vieții civile*, vrea să nu se mai simtă „mobilizată” la frontierele patriei, ale umanității ori ale angoasei umane. Tot apărând rațiunea existenței, ne-am dat seama că ne pierdem pofta de viață...

Noul realism e marcat de probleme civile, sociale, personale, pitorești, picarești. Romanul devine o istorie interesantă, care nu mai vorbește însă despre *tot*: e o anecdota, în sensul acesta, Roger Peyrefitte, după câteva foarte frumoase cărți, reținute și intime, ca, de pildă, *Prietenii particulare* și *Moartea unei mame*, își descoperă vocația în culegerea de anecdote. O bursă de studii în Grecia (*Oracolul*), o legăție a Franței (*Ambasadele*), flecăreli, amintiri și resentimente (*Sfârșitul ambasadelor*), indiscreția unui cronicar care l-a citit prea mult pe Anatole France (*Cheile sfântului Petru*), plăcerea revelării intrigilor secrete, cu precauțiile necesare preîntâmpinării unui proces de defăimare (*Cavaleri de Malta*), toate îi slujesc drept pretext pentru a înșira anecdote, asemenea unui om de lume care spune peste tot ceea ce s-ar cuveni spus numai în anumite ocazii.

Mai explicit, interesul pentru anecdota deschide calea marelui roman-reportaj, cel care, într-o manieră dramatică, prezintă cititorului liniștit, instalat în fotoliul său, ceea ce numim cu grandilocvență „problemele timpului nostru”. Așa sunt reportajele romanțate ale lui Michel Cesbron, asupra unor probleme de arzătoare actualitate, preoți-muncitori sau copii delicvenți (*Sfinții ajung în iad, Câini pierduți fără zgardă*), Jean Hougroun, Paul Tillard; amintirile patetice ale Christinei Arnothy (*Am douăzeci de ani și nu vreau să mor*); realismul romanțios al lui Serge Groussard (*Femeia fără trecut, Un ofițer cu tradiție*); tablourile africane ale lui Mohamed Dib, Mouloud Mammeri, Albert Memmi; clasicele fresce sociale ale lui Michel de Saint-Pierre (*Aristocrații, Scriitorii*); documentatele romane exotice ale lui Michel Droit, Jacques Lanzmann, reportajele-meditații ale lui Jules Roy. Stilul lor seamănă cu al reportajului: „Căldura e boala acestui ținut. Ori te obișnuiești, ori crapi. E mai bine să te obișnuiești. Când am ajuns la postul din Quang-Khe, trei zile după atac, bătea vântul dinspre Laos.”<sup>1</sup> Descrierea pitorească reintră în drepturile ei: „Cele două încăperi ocupate de familiile celor doi frați Teng erau niște cuști întunecoase, folosite de generații întregi, în spatele prăvăliei unui imobil care, într-una din zilele următoare, va ceda locul unui zgârie-nori nou-născut, fără doar și poate cubist.”<sup>2</sup>

Iată-ne într-o lume vizibilă, într-o lume ce poate fi zugrăvită în trăsături mari, în acea lume care a atras romanul către gazetărie, către „document”. Un scriitor realist mai „clasic” și mai exigent, cum e Roger Ikor, se răzvrătește împotriva degradării realismului: „Actualul faliment al romanului e cel care lărgeste câmpul de acțiune al mărturiei: de dorul fragilor rozi și cotoarele, te mulțumești și cu reportajul dacă nu ai altceva mai bun.”<sup>3</sup>

Dar „gazetăria” impunându-și tocmai „centrarea” și colorarea evocării romanesti, o transformă într-un „fapt divers”. Și atunci, anecdota, substituindu-se dramei morale, zugrăvirii unui mediu ori unui suflet, se impune în primul rând prin valoarea ei de dramă de actualitate: o femeie care și-a omorât

<sup>1</sup> Jules Roy: *La bataille dans la rizière*, Gallimard, 1953, p. 166.

<sup>2</sup> Serge Groussard: *Quartier chinois*, Albin Michel, 1953, p. 73.

<sup>3</sup> Roger Ikor: *Mise au net*, Albin Michel, 1957, p. 194.



bărbatul se refugiază pe un șlep, e găzduită cinci zile de căpitan, care nu o cunoaște (Serge Groussard: *Femeia fără trecut*); un ofițer francez trebuie să se despartă de femeia iubită (Georges Auclair: *O dragoste germană*); câțiva inși se întâlnesc, se pierd, se reîntâlnesc, pe o stradă animată din Paris (Paul Guimard: *Strada Le Havre*). Scopul cărții este acela de a prezenta, asemeni unui „dosar” romanțat, un „caz uman”: secretele unui alcoolic care se confiază patronului unui bar din provincie (Antoine Blondin: *O maimuță iarna*). Anecdota poate fi mai consistentă, ea poate aduce în scenă, de pildă, cazul singular al omului care vrea să ferească de vânători pe ultimii elefanți din Africa (Romain Gary: *Rădăcinile cerului*). În acest sens, romanul, confundându-se cu reportajul dramatic, urmărește de cele mai multe ori exotismul: revolta minerilor din ținutul Amazoanelor (José André Lacour: *Moartea în grădină*); ciudata pasiune militară a unui colonel englez, luat prizonier de japonezi (Pierre Boulle: *Podul de pe Kwai*); construirea unui baraj în Extremul Orient (Marguerite Duras: *Un baraj va stăvili Pacificul*); revoluțiile dintr-un minuscul stat arab (Henri Castilou: *Legiunea Oumrah*).

Roman „documentar”, ce-și regăsește vâna realistă o dată cu Roger Ikor sau Paul Vialar, dar care-și stimulează inspirația prin studiul gazetăresc al unui „caz” sau al unei „probleme”: Cesbron și preoții-lucrători, Michel de Saint-Pierre și „bluzoanele aurite” în *Noii aristocrați*. Aci, verva reînnoiește zugerăvirea realistă prin anchetă și reportaj.

În acest domeniu Georges Simenon, în pofida stilului său de-o înspăimântătoare paloare, a impus ceea ce s-ar putea numi estetica și problematica „romanului-fapt-divers”, romanului care, dintr-o anecdotă, extrage maximum de adevăr uman la care pot ajunge tehnicile realiste. Și într-adevăr Simenon își construiește totdeauna romanele în jurul unui fapt divers – în general o crimă. Romancierul îl depășește însă în măsura în care îl folosește numai pentru a revela fondul nițel cam tern al conștiinței umane și ipocriziile ei. În *Văduvul* (1960) de exemplu – nu putem lua, dintre cele trei sute de romane ale lui Simenon, decât un exemplu – un bărbat este părăsit de soția lui, pe care poliția o găsește moartă într-un hotel. În acest roman „polițist” ancheta trece pe planul al doilea; și, de altfel, cel oare o întreprinde e soțul, poliția stabilind rapid că femeia s-a sinucis. Lui Jeantet – eroul cărții – nu-i mai rămâne decât să descopere de ce s-a sinucis soția lui; și, încetul cu încetul, înțelege că din vina lui: în decursul unei lente reconstituiri psihologice, Jeantet descoperă că, fără nici un fel de îndoială, era un laș... Faptul divers slujește drept pretext, drept punct de plecare pentru o veritabilă autopsihanaliză a anchetatorului care se confunda cu vinovatul... Tema reală a cărții e, la urma urmelor, „sartriană”: un om înțelege treptat cum ipocrizia, optimismul, nevoia de confort, „reaua lui credință” au împins-o pe soția sa la sinucidere.

Vom regăsi același procedeu și aceeași abilitate la numeroși romancieri italieni, preocupați și ei de zugerăvirea „relei-credințe”, de studierea „cazurilor” judiciare. *Proces cu ușile închise* de Orio Vergani e un fel de dublu registru al vieții; la suprafață un fapt divers: Antonietta Faedis ucisă de soțul pe care-l înșela; în contrapunct și în timpul desfășurării procesului, ancheta psihologică și morală asupra responsabilităților crimei.

\* \* \*

Sub numele modern de *flash* ori de fapt divers, anecdota domină într-o producție romanească adaptată condițiilor de concurență impuse de jurnalul tipărit ori televizat. Până unde această literatură „regizată” rămâne literatură în sensul onorabil al cuvântului (rezistând și astăzi lecturii...)?

În comparație cu celelalte surse de hrană a imaginației – „informație”, reportaj, anchetă, dramă radiofonică ori televizată – romanul anecdotic și realist s-a „apărat” prin intervenția *personalității* naratorului. Ea colorează opera tipărită, conferindu-i prin „stil” – adică prin gesticulația afectivă și colerică a povestitorului – caracterul original.

De aceea noul realism avea să se dezintereseze de obiectivitate și să se întemeieze pe *dispoziția* și *verva* naratorului: atunci când mii de cititori îl preferă pe Hervé Bazin, ei aleg, fără să-și dea seama – în domeniul romanului realist și narativ – un romancier care, prin agresivitatea sa personală, păstrează valoarea stilului scris.

Cu greu scriitorul se deosebește în acest caz de reporter, poate doar prin logoree. El nu face decât să ofere cititorului, cu o brutalitate temperată prin nuanță și vervă, evocarea realistă a unui mediu necunoscut cititorului. Un spital de psihiatrie, cu delirurile „furioșilor” în *Cu capul de pereți* de Hervé Bazin: „Arthur nu disprețuia spectacolul unei mici încăierări. Circ pe gratis! Revoltă prin procură! În jurul lui, fluierăturile se împleteau și se despleteau ca niște stridente serpentine. Pacientul, aprobat pe tăcute, se lupta cu gardienii, le sfâșia cămășile (...). Ochii i se aprindeau, scânteiau în penumbră. Scotea flăcări pe nări. După ce eroul era învins, legat, transportat în altă secție și pus sub atentă supraveghere, vociferările

încetau făcând loc comentariilor. Ce subiect nimerit pentru o discuție! Ce bârfă!"<sup>1</sup> Iată o scenă pe care cititorul, așezat liniștit în fotoliul său, n-a văzut-o niciodată în „viața civilă”.

Romancierul nu mai joacă aici rolul de analist, ci pe cel de „prezentator”. El alege o scenă „frapantă”, o „montează” și o oferă ca hrană: niciodată nu a ținut într-o mai mare măsură seama de public decât acum, când, ziarist disciplinat, oferă spectatorilor imaginile pe care ei le doresc.

Arta „literară”, exigența „literară” se refugiază atunci în afirmarea tumultuoasă a personalității povestitorului. Conștient de faptul că se înjosește tot înfățișând „urși” și „experiențe trăite”, romancierul se retractează, se apără, își impune „stilul”, adică propria-i umoare și ironie.

\*\*\*

Anecdota pasionată unde importantă e, în primul rând, mărturia personală, valoarea noului realism constă, înainte de orice, în logoreea martorului. Cel mai adesea, această logoree este alimentată chiar de experiența naratorului: Hervé Bazin a dus într-adevăr o viață grea după ce și-a părăsit familia, Michel de Saint-Pierre s-a angajat într-adevăr ca marinar de punte, Georges Arnaud a fost într-adevăr vagabond în America, Jean Hougron – aventurier în Indochina. Actor și autor se identifică mai mult ca oricând.

Desigur, *Adolphe*, *Dominique* – și chiar *Rene* – traduceau o aventură intimă a autorului; dar o ...transpuneau, îi dădeau o formă, transformând-o în „roman intim”. *Misterul Frontenac* ori *Cuceritorii* recurgeau la experiența lui Mauriac sau a lui Malraux; autorul își „despersonaliza” într-un fel amintirile, le făcea „imaginare”, le suprapunea o intrigă romanescă, le dădea, în sfârșit, o rezonanță „metafizică” sau morală care n-ar fi putut fi imediat percepută în viața trăită...

Brutala tendință realistă născută în 1948 disprețuiește orice fel de „transpunere”, înlocuind-o cu introducerea directă a urii, a furiei, a amintirilor colorate ale naratorului. A dispărut distanța, separarea netă între „romanul”, operă literară, și confesiunea pitorească, înflăcărată, brutală a unui om care vorbește lăsându-se în voia torentului propriilor lui impulsuri și resentimente. Tocmai caracterul de „mărturie”, de „viață trăită” seduce publicul și se impune începând din 1948... Suntem destul de departe însă atât de arta romanului cât și, fără îndoială, de romanul ca artă.

Această artă literară e arta „picarescului”: un erou nestatornic, cinic, trecând mereu prin alte și alte aventuri, slujește drept pretext pentru o sistematică și savuroasă satiră a societății omenești. Totul e corupt, scâlbâmb și scrâșnit; și totul e denunțat fără cruțare, râsul, iritarea și, deseori, un dram de sfidare constituind estetica și morala cărții; „Când locuitorii planetei vor deveni oleacă mai pretențioși, mă voi încetățeni ca om. Până atunci, prefer să rămân fascist, chiar dacă lucrul ăsta e cam baroc și obositor.”<sup>2</sup>

Tonul exasperat, folosirea invectivei și apostrofei la adresa cititorului își găsesc o îndepărtată origine în opera lui Céline. Zeflemistă, plină de vervă, povestirea gălăgioasă, dezabuzată și puternică din *Călătorie la capătul nopții* revelase parcă unei întregi generații o formă a lirismului romantic. Totul era făcut din constatări cinice, fără drept de apel: „Pentru a nu ajunge în situația dezgustătoare de a fi săraci, suntem obligați, avem datoria de-a încerca totul, de-a ne îmbăta cu orice, cu vin ieftin, cu masturbația ori cu cinematograful”.<sup>3</sup> În această picarescă și familiară viziune asupra existenței, exprimată într-un limbaj lipsit de orice fel de reținere, predomina un pesimism puternic, uneori chiar plin de bună dispoziție: „Nu în iertare constă curajul, iertăm totdeauna prea mult! Și asta nu servește la nimic, e un lucru dovedit (...). Ascultați-mă pe mine, într-o seară ar trebui să-i adormim pe vecie pe cei fericiți cufundați în somn și, așa, să isprăvim o dată pentru totdeauna cu ei și cu fericirea lor. A doua zi vom deveni liberi să fim cât ne place de nefericiți...”<sup>4</sup> Strălucitoare și personală în primul rând, înfrânată încă de sintaxă, satira lui Céline va fi tot mai accentuată, mai exasperată – să comparăm, în acest sens, stilul din *Călătorie la capătul nopții* (1932) cu acela din *Nord* (1960) – ajungând până la a-l face pe fostul Bardanu să „se îmbete cu cuvinte”.<sup>5</sup>

Torent verbal în care a dispărut orice urmă de sintaxă: „Iată-ne din nou pe rogojina noastră... vroiam să nu ne pese de nimic, să dormim... și, dimpotrivă, o clipă de grijă! lumea grecilor, lumea tragică, griji ziua și noaptea... aceleași chiar și pentru cei dinafară legii... lumea nouă, moralistă, fățarnică, automobilistă, alcoolică, lacomă, canceroasă, nu cunoaște decât două neliniști: «fundul ei? interesul ei?», de rest puțin îi pasă! Proletari și plutocrați reuniți! De acord!... iar nouă, vagabonzi hăituiți, nu ne arde de

<sup>1</sup> Hervé Bazin: *La Tête contre les murs*, Grasset 1949. p. 87.

<sup>2</sup> Roger Nimier: *Le Hussard bleu*, Gallimard, p. 16.

<sup>3</sup> Louis Ferdinand Céline: *Voyage au bout de la nuit*, Denoël, 1932, p. 264.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>5</sup> Louis Ferdinand Céline: *Nord*, Gallimard, 1960, p. 86.

dormit..."<sup>1</sup>

\* \* \*

Denigrator violent, cinic, sadic, ca și Céline, Henry Miller, american evadat, transformă și el romanul într-o confesiune torențială, pitorească, exasperată. Atât în seria *Tropicelor*, cât și în *Crucificare în roz* (*Sexus, Nexus, Plexus*), povestirea dezordonată, susținută de personalitatea pregnantă și puternică a naratorului și de câteva personaje neînsemnate – totdeauna inși neverosimili – este alcătuită din episoadele insolite ale unei vieți dezlănate, presărate cu invective. Dar, în vreme ce Céline răcnește împotriva lumii moderne, apărând, la urma urmelor, bunul-simț al lui Clément Vautel, Miller țopăie și se strâmbă, urlă și deplânge vacuitatea spiritului și absența sufletului: „Părăsesc partida, nu mai continui jocul. Nimic valabil, după părerea mea cel puțin, nu se mai poate realiza astăzi.”<sup>2</sup>

O lume obscură, degradată, descompusă, în care fiecare ființă e un monstru pitoresc. Absurditatea evidentă a acestui univers fără ieșire capătă o valoare dostoevskiană: „Viața americană, de la mediul gangsterilor până la cel al intelectualilor, are nenumărate afinități cu miile de fațete ale existenței cotidiene din Rusia, așa cum este ea înfățișată de Dostoievski. Există vreo dovadă mai bună decât orașul New York, pe trotuarele cărui ideile lascive, ignobile ori demente cresc ca pirul?”<sup>3</sup>

Subtextul torențelor verbale din opera lui Céline ori Henry Miller exprimă singurătatea exasperată a omului într-o lume care nu îl satisface. Acest picaresc disperat este cu totul altceva decât „romanul condiției umane”, în care Malraux sau Camus traduceau singurătatea metafizică. Nu tăcerea Universului ori a lui Dumnezeu dezamăgesc aici. E vorba despre o dezamăgire mai directă, mai brutală: dezamăgirea omului devenit adult, un adult care descoperă că de fapt lumea adulților nu există, că nu e populată decât de iresponsabili și de epave.

Picarescul disperat își găsește și el tonul propriu, tonul confesiunii fără speranță, al invectivei exasperate: vocea groasă a unui bărbat puternic și dur se rostogolește peste o lume inconsistentă; voce plină de halucinații verbale, de excese ale limbajului, de dispreț, de grotesc, ca în primele rânduri din *Nexus*:

„– Hau! Hau! Hau!

Lătrături în noapte. Scheaună! Scheaună! Strig, dar nimeni nu-mi răspunde. Urlu, dar n-aud nici cel mai slab ecou.

– Ce preferi: Orientul lui Xerxes sau Orientul lui Cristos?

Ce singur sunt... și creierul ăsta care mă mănâncă. În sfârșit singur, e minunat! Dar nu e ce credeam. Ah, dac-aș putea fi față-n față cu Dumnezeu!

– Hau! Hau! Hau! Hau! (...).

Mă numesc Isaac Poussière. Mă aflu în al cincilea cerc al Paradisului lui Dante...”<sup>4</sup>

Nimic nu poate dezvălui mai clar lumea guvernată de exasperare, de lirism ori de exces, în care a intrat romanul și nici varietatea actuală a registrelor lui decât compararea acestor strigăte disperate cu începutul unui roman cuminte – care se vroia și el liric și violent – din prima perioadă a secolului XX: „În sandale, fără ciorapi, cu umerii și brațele înnegrite de soare, într-un maiou mulat pe corp, în pantaloni scurți din pânză roșie decolorată – ca un adevărat pescar – Alexandre ieși din cabina strâmtă...”<sup>5</sup> Se poate oare concepe, în cuprinsul aceluiași „gen”, existența a două stiluri atât de deosebite, deși cu intenții comune? Unul – mândru și cochet în mica descriere îngrijită – ne introduce într-o lume familiară lipsită de neliniști. Celălalt, al lui Miller, rebel față de orice politețe, plin de haz, necuviincios, vizionar și grosolan, aruncă peste furia realului un misticism fără speranță...

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>2</sup> Henry Miller: *Nexus*, Corrêa, 1960, p. 44.

<sup>3</sup> Henry Miller: *Nexus*, p. 27.

<sup>4</sup> Henry Miller: *Nexus*, p. 9.

<sup>5</sup> Victor Margueritte: *Le Chant du berger*, Flammarion, p. 5.

## XVI Stilurile narative: picarescul modern

*De la picarescul amabil dinaintea războiului la picarescul arțăgos. – Severitatea satirei împotriva prostiei omenеști. – Pierderea iluziilor și cruzimea eleganței. – Un realism subiectiv. – Picaresc german și picaresc anglo-saxon. – De la mizerabilism la cinism. – Saul Bellow și Pier Paolo Pasolini. – Odisee comice. – Roger Vailland și Legea. – Picaresc și populism. Picarescul în slujba realismului.*

Între 1948 și 1960, când trebuia găsit un pretext pentru furia vervei și pentru acel dezgust ușuratic față de viață, caracteristice epocii, inspirația picarescă a fost transmisă în Franța, începând cu romanul „ironic” și *Pivnițele Vaticanului*, de către povestitori malițioși, înainte de a publica, în 1959, o carte umoristică destinată „marelui public”, *Zazie în metrou*, Raymond Queneau pusese în mișcare, cu douăzeci de ani mai devreme, marionetele comice din *Departement de Rueil*: poetul Louis-Philippe des Cigales, viața cartierelor periferice și ciudata epopee a copiilor cuprinși de febra cinematografică, crezându-se eroi de cinema, pe vremea când cinematograful era cu desăvârșire epic... Aci, aspectele comice ale prostiei omenеști erau surprinse pe viu, fără complezențe facile, și regizate cu spirit; în *Prietenul meu Pierrot* ori în *Departement de Rueil*, Raymond Queneau juca același joc ca și Charles Sorel cu trei secole mai devreme, în *Păstorul extravagant*. La fel, Marcel Jouhandeau în zugrăvirea Chaminadourului – în care unii au recunoscut Guéret-ul, orașul său natal – făcea o cronică plină de cruzime în genul „picarescului ironic”, în maniera lui Gide. Iar Marcel Aymé a devenit cunoscut prin *Iapa verde* – o satiră glumeață, liberă, amabilă, la adresa unui sat caricatural – carte considerată clasică în literatura „contemporană” a anilor 1935.

Picarescul dintre cele două războaie se putea confunda cu „fantezia”. Nu conținea el oare un anume arbitrar, arbitrarul povestitorului vesel de la care așteptăm, din principiu, numai personaje caraghioase, ca acelea din desenele lui Dubout, contemporan al lui Queneau, Jouhandeau, Marcel Aymé?

Chiar dacă îi este superioară prin ton, prin reușita verbală și literară, această artă amabilă și calculată – reluată, apoi, de Ladislav Dormandi – are puține puncte de contact cu „picarescul pasionat”, arțăgos, brutal, care domnește după 1950. Atunci când Queneau ori Marcel Aymé luau omul în derâdere, ei făceau publicului cu ochiul, ca și cum ar fi pus la cale o farsă, un joc de inteligență: era o operă burlescă, mai mult sau mai puțin amestecată cu amintiri suprarealiste la Queneau, de pildă. Dimpotrivă, atunci când generația următoare Hervé Bazin, Georges Arnaud, Michel de Saint-Pierre prezintă unchii, părinții, prietenii și colegii lor, adică întreaga societate, ca pe niște marionete fără suflet, pune în mișcare doar de o ambiție infantilă, de un conformism pueril, de pasiuni meschine și de lașități dezgustătoare, nu mai este vorba de un *joc*: autorul nu mai vrea să provoace râsul dintr-o pornire către farsă, ca Marcel Aymé. Îi prezintă pe contemporani ca pe niște marionete, la modul serios și dintr-un punct de vedere realist; el n-o face pentru a scrie un roman „comic”, ci pentru că așa-i simte că sunt. Tânărul erou din romanul lui Romain Gary nu mai vede în locul oamenilor care și-au pierdut în ochii lui – prin înfrângere, lașitate, calcul – demnitatea și existența, vede dar veșmintele: „Mergeau pe trotuare, cumpărau ziare, luau autobuzul, mici singurătăți ambulante care se salută ori se ocolesc, mici insule pustii care nu cred în existența continentelor. Tata mă mințise, oamenii nu există și ceea ce vedeam pe stradă era doar un vestiar, niște veșminte (...). Nu vedeam decât un vestiar derizoriu și mii de figuri care imitau, înjosindu-l, chipul omenesc...”<sup>1</sup>

Optica nu mai e aceea a romanului „ironic” și nici a picarescului tradițional. Nu dintr-o *convenție* literară un anume roman adoptă, în desfășurarea vervei lui, intențiile caricaturii ori ale zeflemelii, ci dintr-o sinceritate și dintr-o violență care vor dura, firește, cât și tinerețea autorului... Nu acest lucru e însă important. Important e faptul că s-a născut o nouă optică „picarescă”, aceea care folosește intenția picarescă nu ca pe un procedeu literar, ci ca pe o iritare reală, trăită... Caz neobișnuit în istoria literară, fiindcă n-au mai existat romane care să transcrie *direct*, fără transpunere, fără procedee, artagul autorului.

\*\*\*

Luând, prin convenție și prin alegere deliberată, drept punct de pornire un „erou” cinic, adesea dezinvolt și superior, care de cele mai multe ori scapă cu obrazul curat din joc, câteodată, rareori totuși, copleșit de mediocritatea contemporanilor, însă lucid și ironic, noul realism francez condamna *a priori* la

<sup>1</sup> Romain Gary: *Le Grand vestiaire*, Gallimard, 1948, p. 159.

caricatură, la zeflema și la dispreț obiectul însuși al studiului său: existența umană, societatea umană... Însemna a fixa dinainte și din principiu interesul cititorului asupra locvacității și vervei naratorului, și a face din universul înconjurător o sinistă și caraghioasă comedie. Tânărul revoltat al lui Michel de Saint-Pierre e cuprins de neliniște și dezgust în fața surprinzătoarei slugărnicii a oamenilor, în fața mediocrității existenței: „Marc se gândea la nemaipomenita supunere a omului. Își aminti de drumul pe care-l făcea zilnic cu metroul când se ducea la cursurile sale de medicină. Oră de mare aglomerație. Oameni grăbiți în spațiu, grăbiți în timp, femei cu pălăria pusă strâmb, bărbați cu cotul agresiv... Totuși, fiecare bărbat, fiecare femeie accepta incomoditatea, atingerea feselor vecine, jilăveala generală și izul răsuflărilor. «Scuzați-mă, domnule» spunea tuturor un tânăr voinic, bine îmbrăcat, cu înfățișare sportivă, care se lăsa îmbrâncit. Vigoare fizică umilită, fantezie vestimentară strangulată și mii de alte simptome: din toate părțile se atenta la integritatea ființei umane. Lumea era nivelată, folosindu-se cuvinte mari și confuze, ca «social» și «colectiv». De ce? în ce scop? Și cum se va sfârși oare acest tropot, această conspirație a turmelor?"<sup>1</sup>

Asupra aceleiași deziluzii se oprește și Romain Gary în *Marele vestiar*, odiseea unui copil ajuns la vârsta perfidiilor în clipa Eliberării Franței.

„ – Léonce.

– Ce?

– Crezi că oamenii există?

– Lasă-mă-n pace.

Unde erau acei oameni faimoși despre care-mi vorbise tata, despre care toată lumea vorbea atât?"<sup>2</sup>

Pe acești oameni, romanul cinic îi înfățișează ca fiind înșelați de o viață socială molcomă, mediocră, conformistă. Bertrand Poirot Delpech îi invectivează, reuniți într-o turmă înfricoșată care participă la o adunare pseudoculturală: „V-a plăcut doar să aveți un cuib călduț, ca animalele. Începeți, mai degrabă, prin a învăța că se trăiește în singurătate. Nu vă bizuiți pe nimeni. Rugați-vă, dacă sunteți femei, blestemați, dacă sunteți bărbați, dar încetați de-a da din cap la auzul celor mai slabe ecouri ale unei culturi de care soarta v-a lipsit. Mentorii voștri vă înșală și vă trădează turnând acest balsam „sintetic” peste niște răni pe care le știu incurabile. Ei se află aici pentru ei, nu pentru voi, acest mic apostolat le satisface sensibilitatea lor de fete.”<sup>3</sup>

În timp ce realismul tradițional se ocupa de mecanismele sociale a căror imagine romanească a dat-o, primul, Balzac, noul realism atacă slăbiciunea „congenitală” a oamenilor, slăbiciune independentă, consideră el, de condițiile sociale și care va sluji drept ic în romanul vervei. Cinic într-o măsură mai mare sau mai mică, dar totdeauna lucid, „eroul” noului roman este literalmente copleșit de prostia oamenilor: „Tu nu-i cunoști, Lila. De zece mii de ani se antrenează din tată-n fiu, ba mai au și talent! Ascultă-i pe victime și pe călăi, pe imbecili și pe mârłani, căci îi pun în aceeași oală pe toți... Privește-i... Da, sunt abili, industrioși... Ce n-au inventat ei oare?! Ascultă-i vorbind... Sunt mulțumiți de ei înșiși, sunt satisfăcuți... «Suntem civilizați, facem progrese în fiecare dimineată. Să nu credeți că suntem niște mai-muțe. Noi gândim.» Tu, Lila, nu-ți dai seama cum sunt. Te lași amăgită. Marile descoperiri, dezintegrarea atomului, penicilina, fericirea maselor. A, în idei nu-i întrece nimeni! Ele se-nvârtesc tot timpul în căpățânile lor, au idei pentru toate gusturile; unii vehiculează explozibile, alții – cei mai răi – trăiesc de pe urma principiilor înalte, sunt purtători de idei, de gemeni. Gâlgăie de sentimente nobile, au viciul bunătății, iubesc omul, ei, apostolii care sfârșesc invariabil în pielea jandarmilor, care plictisesc pe toată lumea, care omoară în numele dreptății și al carității și care știu cum să-și împace conștiința...”<sup>4</sup>

De aceea marea temă realistă e, cel mai adesea, studiul „iluziilor pierdute”, al ambiției abile și secătuitoare în fața unei lumi josnice, demne de dispreț. Adevărul realist al epocii rezidă în confesiunea uneori picarescă, alteori de o desăvârșită sinceritate: „Toate – sau aproape toate – reușitele ce mi se propuneau drept exemplu erau rezultatul unei exploatare publicitare lipsite de discernământ (...). Foiletonistul la modă, politicianul corupt, criminalul ori cercetătorul onest se perindau cu toții, talmeș-balmeș, pe ecranele cinematografelor și televiziunii, fără nici o tranziție, împărțindu-și favoarea *sunlight-urilor* și însemnele popularității. Tot mai mulți indivizi aveau drept scop mărturisit să-și vadă numele reprodus și „tămâiat”, nu legat de vreo operă însemnată (...). Important era să se vorbească despre tine, înainte de a fi realizat ceva, cât de puțin...”<sup>5</sup> Așa se explică inflexiunea realistă și totodată malițioasă a romanului-mărturie: croindu-și drum într-o societate coruptă, romancierul exprimă doar febra și disprețul

<sup>1</sup> Michel de Saint-Pierre: *La Mer à boire*, Calmann-Lévy, 1951, pp. 14–15.

<sup>2</sup> Romain Gary: *Le Grand vestiaire*, Gallimard, 1948, p. 168.

<sup>3</sup> Bertrand Poirot-Delpech: *La Grasse matinée*, Denoël, 1960, p. 70.

<sup>4</sup> Jean Hougron: *Par qui le scandale...*, Del Duca, 1960, p. 36.

<sup>5</sup> Gilberte Ganne: *Le Panache blanc*, Gallimard, 1960. pp. 88–89.

care-i mai rămân după toate cele văzute. Și o face, cel mai adesea, cu o urmă de insolență și cu o vizibilă ironie. O tânără actriță vrea să facă carieră:

„ – Ai face mai bine să încerci la radio. Ți-am spus doar că acolo vărul îți poate pune o pilă.

El nu era chiar atât de sigur că «pila» vărului de la Ministerul de interne era atât de eficientă pe cât îi plăcea să spună.

– Poate multe, crede-mă.

– Ți-am spus că radioul nu mă interesează. În ori ce caz, nu mă interesează acum.

– Radioul plătește, domnișoară, în timp ce toate teatrele astea mici nu aduc nici un câștig... Și nici n-au nevoie de tine."<sup>1</sup>

Ambiții vulgare, descrise fără înconjur, ambiții meschine și în afara lor nimic altceva decât putregai. Și totuși, tânăra actriță va reuși, în urma unei combinații în care „șansa” ei depinde în același timp de un ziarist, de proprietarul unui grajd de cai și de un prinț egiptean: aceasta e lumea mult lăudată a „succesului” parizian, denunțată chiar de cei dinlăuntru! ei. O lume goală, exacerbată, pasionată. Dar, în măsura în care, începând din 1950, în viața literară franceză deveneau „romancier” cu ajutorul unor asemenea combinații, numeroși romancieri nu aveau de comunicat nimic altceva decât condițiile destul de ciudate în care s-a desfășurat lupta lor pentru a deveni romancieri... Se ajunsese la un realism dezinvolt, nesățios, la un realism care se autodevora.

\* \* \*

Chiar și romanul de analiză în tradiția lui *Adolphe* e reînnoit de o anume febrilitate, de o nervozitate „modernă”. Autorul, naratorul, eroul sunt judecători, martori temuți: „Totuși Concha avea totdeauna aerul că mă privește cu un amuzament ce nu era altceva decât surprinderea de a mă vedea atât de îndrăgostit de ea, atât de preocupat să-i ascund dragostea mea și atât de neîndemânatic în acest îndoit rol. Își apleca nițel capul privindu-mă, așa cum facem când ne uităm la copii sau la animalele care ne sunt dragi. Deși nici un mușchi al feței nu i se clintea, surâdea atât de evident, încât vedeam în ochii ei jocul acela imprecis și plin de cruzime pe care mi-l opunea atât de des.”<sup>2</sup> Aci, perfecțiunea analizei e străbătută însă de înfrigurare, iritare, neliniște, ea regăsind tonul dezinvolturii pasionate care marchează epoca: „Răzbunarea e un fel pe care-l mănânci cu cine poți, cu condiția ca toți convivii să aibă aceeași poftă. Și dacă sosurile sunt variate, oamenilor li se deschide totdeauna pofta de mâncare; unii mănâncă resturile lăsate de ceilalți, fără scârbă. În dragoste, de asemenea, e mai bine să nu participi la plată.”<sup>3</sup>

După Jean-Louis Curtis (*Tinerii, Pădurile nopții*), alți romancieri „psihologiști” – Philippe Sollers, Jean-Loup Dabadie sau Geneviève Dormann de pildă – sacrifică, până la urmă, psihologia în favoarea cruzimii. Realitatea e înfățișată numai și numai pentru a fi acuzată, iar realismul – psihologic sau nu – cedează în fața nerăbdării și a unui anume dispreț. E tot *un realism pasionat*, mai pasionat, mai exacerbat – până la a deveni gol și deznădăjduit – decât preocupat să redea realitatea. O întreagă epocă, o întreagă generație de scriitori s-au văzut puși „în postura de observatori malițioși pe oare noi am acceptat-o bucuroși. Nu ne scăpa nimic Vănam ridicolul cu o rigoare justificată de speranța că noi nu vom putea fi niciodată atinși de același ridicol. Privindu-i pe ceilalți, ne izolam și mai mult, ne mențineam la un nivel superior, denunțând fără cruțare toate atitudinile care ar fi trebuit, după părerea noastră, evitate. Era o grădină zoologică, un circ fără taxă la intrare, un film perpetuu.”<sup>4</sup>

\*\*\*

Întemeiată pe verva autorului și pe disprețul față de oameni, inspirația „picarescă” fusese anunțată de operele lirice și virulente ale lui Céline, de atrocele și zgomotoasele romane de război ale lui Malaparte (*Pielea, Kaputt*), și, de asemenea, de o întreagă generație de romancieri americani. Stilul „picaresc modern” e stilul dominant al epocii postbelice; el traduce iritarea individului entuziast și dezabuzat în fața unei lumi mincinoase care și-a regăsit pacea în mediocritate, confortul în abrutizare, liniștea în teama de război, înălțarea socială în cultul pentru „titluri” și intrigi, dragostea în erotism. În sensul acesta, noul picaresc reprezintă un fenomen general, și aici, în acest curent mai vast, trebuie situat „romanul vervei” din Franța, roman care are drept caracteristică națională dezinvoltura.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Marcel Moussy: *Babylonia*, Ed. du Seuil, 1960, p. 39.

<sup>2</sup> Phillippe Sollers: *Une Curieuse solitude*, Éd. du Seuil 1958, p. 49.

<sup>3</sup> Jean-Loup Dabadie: *Les Yeux secs*, Éd. du Seuil, 1958, p. 77.

<sup>4</sup> Geneviève Dormann: *La Fanfaronne*, Éd. du Seuil, 1959, p. 62.

<sup>5</sup> Fiind una din epocile în care inspirația romanească nu a produs opere mari, exprimându-se doar prin cărți interesante, sunt obligat să caracterizez această inspirație nu prin câteva mari cărți europene, ci prin exemple multiple. Pentru a evita

Mai întâi tragic și exacerbat, cu *Chestionarul* lui Ernst von Salomon, apoi documentar cu *Stalingrad* de Theodor Plievier, plin de facilitate la Hellmut Kirst (08/15 etc), „romanul de război” german evocă, într-un mod oarecum dur, dezordinea, confuzia, viața zdruncinată și brutală, adică toate elementele unui picaresc din care bucuria a dispărut, unui picaresc dominat de resentiment și favorizând înflorirea caricaturii, vervei, aventurii, a sensului vieții trepidante, ca în *Țărmurile verzi ale Sprei* de Hanz Scholz. În această ordine de idei, *N-a venit încă sfârșitul* de Fritz von Unruh, epopee grotescă, sparge limitele genului. Și în America, se impun, după povestirile tragice și obiective despre război, zeflemeaua, ironia, forța răzbunătoare, ca, de pildă, în *Proaspătă și voioasă* de William Hoffmann.

Dar, pe lângă romanul de război, viața îmbucătățită și strangulată a secolului nostru dă naștere romanului rătăcitorului, aventurierului, declasatului magnific și sordid: aventurile neverosimile, dar întotdeauna adevărate, realismul care răbufnește în cele mai neînsemnate fragmente, sarcasmul individului într-o lume devenită eterogenă și neinteligibilă. *Cei ce nu pot fi găsiți* de Ernst Kreuder amestecă misticismul cu aventura burlescă. *La Porțile demenței* de Werner Warsinsky unește evidenta impostură a lumii reale cu dramele amneziei și cu ispitele himerei... picaresc germanic, exacerbat, neguros, fulgurant...

Paralel, picarescul american se vedește a fi la fel de aspru, dar fără rezonanțe fantasmagorice. O lume heteroclită constituie „materia primă” a viziunii romanești. Putem găsi anecdota ciudată, aventura hazlie la Flannery O'Connor (*Cumințenia în sânge*), unde sectele evanghelice devin pretextele unor episoade rocambolesci. Morris L. West înfățișează, în *Avocatul diavolului*, un episcop american în luptă cu un miracol calabrez. Mary McCarthy se rezumă în *O fată cuminte* la biografia unei tinere americane; dar, în pofida dramului de dulcegărie, nimic nu poate părea mai de necrezut și mai nebunesc decât *Chocolatés for breakfast* de Pamela Moore.

Picarescul modern englez e, în principiu, mai rezervat, mai reținut. Precursorul lui a fost Evelyn Waugh prin cărțile scrise înainte de 1942: nebuniile tineretului londonez în *Aceste trupuri josnice*, epopeea unui absolvent al colegiului Eton devenit escroc în *Purtare scandalosă*... E suficient să cităm numele personajelor sale: Lady Circonférence, Mrs. Beste-Chetwynde, Mr. Prendergast, Lord Pastmaster – înfiorătorul homosexual supranumit Ambrose, și Sir Alastair Digby Vaine-Trumpington... O întreagă societate descompusă, rătăcită în propria-i incoerență și deziluzie:

„ – O! Nina, câte recepții!

Serate mascate, primitive, victoriene, grecești, serate cu cow-boys, serate rusești (...), în case, în hoteluri, pe vapoare, în localuri de noapte, în mori de vânt și piscine (...); balurile cenușii ale Londrei, balurile comice ale Scoției, balurile mizere ale Parisului, această înșiruire, această umanitate îngrămădită... Aceste trupuri josnice...”<sup>1</sup>

Același dezgust pentru viața artificială se exprimă și în Franța: baruri și localuri de noapte, alcoolism și disperare. În *Odihna războinicului*, Christiane Rochefort își conduce eroul printr-un sumbru plictis: „Făceam turneul cabaretelor: îmi plăcea spectacolul; lui Renaud – consumația; dubla lor întrebuințare ne puneă, o dată de acord. Atmosfera oricărui loc unde se putea bea îi plăcea lui Renaud. De când fusesem dresată să-mi țin gura, mă ducea prin barurile din Montparnasse, din Saint-Germain, prin bistrourile din jurul Halelor, pe care le frecventase odinioară; își relua vechile obiceiuri, făcându-mi acum onoarea de a mă asocia; perora ore întregi în fața unor personaje pe jumătate amețite care nu înțelegeam prin ce îi trezeau interesul, dacă nu prin complicitatea deșeurilor; artiști ratați, vagabonzi de toate clasele, într-un cuvânt, resturi ale societății. Toți aceștia beau, evident, sau, dacă nu, se drogau; eu făceam figurație. Eram șoferul. Așteptam ca Domnul să dorească să se întoarcă acasă. Fără mine, n-ar fi putut.”<sup>2</sup>

Viața facilă și iritată a intelectualilor falși marchează o anumită tentație a romanului picaresc englez ori francez: Waugh, Christiane Rochefort, *Nathalie* de Alexandra Orme. Aci era vorba însă de privilegiați și de paraziți. De fapt, nu numai ei aveau dreptul să zâmbească sau să rânjească disprețuitor. Inspirația picarescă e deopotrivă o inspirație a aventurii și a satirei sociale.

\* \* \*

Noul picaresc se asociază confuziei bizare a unei existențe dezlănate, unde eroul, domnul cu o mie de meserii, râde de fragmentele absurde ale societății heteroclitice în care trăiește, de escrocheriile la care se dedă... Nimic mai „modern” în sensul american al cuvântului, și mai apropiat totodată de tradiția

„catalogarea”, pentru a nu cita romane străine, necunoscute publicului, îmi voi centra studiul pe romanul francez, referindu-mă, aluziv, și la lucrările cu o inspirație similară din alte țări.

<sup>1</sup> Evelyn Waugh: *Vile Bodies*, 1930.

<sup>2</sup> Christiane Rochefort: *Le Repos du guerrier*, Grasset, 1958, p. 98.

picarescă, decât *Aventurile lui Augie March* de Saul Bellow: un ștrengar din mahalalele Chicagoului care, în adolescența și tinerețea sa, mânat de disprețul față de lume și de zeflemeaua lui cuceritoare, străbate, asemenea unor serpentine, lumea micilor traficanți, a miliardarilor năuci, a văduvelor bogate, a originalilor, a bizarilor. De la mizerabilism la cinism, de la școala publică până la cele mai felurite imposturi, Augie March este – transpus în America de astăzi – picaroul bătrânului roman spaniol: „înțelegeam câteodată că începusem să renunț la anumite protecții vechi și puternice, prin nimic înlocuite (...). Câte avertismente teribile nu promisem! Privește! O neghiobule, sărman imbecil, tu nu ești decât un individ rătăcit într-o imensă umanitate și nu însemni mai mult decât pulberea metalică răspândită într-un câmp magnetic (...). Atunci la ce bun să cauți noi mijloace de a-ți pierde libertatea? (...). Fii înțeleptul care se târăște, care zboară, și, obișnuit cu efortul solitar, se descurcă singur, disprețuind temerile lumii noastre.”<sup>1</sup>

Destul de apropiată de aceste aventuri americane este viața derbedeilor obraznici și corupți din *Băieții* de Pier Paolo Pasolini: insolenta și nesănătoasa libertate a haimanalelor romane din cartierul Trastevere, lumea în care copilul nevoiaș, vagabondul, picaroul, trăiește „la margine”, descrisă într-un stil zeflemisitor unde exacerbaria și realismul se unesc cu populismul: „Între Ponte Sisto și Ponte Garibaldi (...), erau așezați de-a lungul parapetului pe puțin douăzeci de băieți, dispuși să se vândă primului venit, iar pederăștii treceau cu duiumul, cântând și dansând, chelboși sau oxigenați, unii foarte tineri, alții bătrâni, dar puși pe tărași cu toții, fără să se ferească de pietoni ori de oamenii din tramvaie.”<sup>2</sup>

Picarescul sardonice e legat de oamenii degradați de viața urbană, rătăciții, vagabonzii. Tom Kaye îl tratează cu o anume poezie în *O noapte dulce, gingașă...* Acolo vagabonzii Londrei visează un vis dickensian. Dar în *Stupul* de Camilo José Cela viața e aspră, primitivă, agitată, mizeră, viața mahalalelor Madridului, a celor mai sărace cartiere; Madridul cerșetorilor pe care-l regăsim în *Infailibilul Facó* de András László.

Tristețea picaroului care disprețuiește oamenii, fie el, la o extremă, aventurierul din *Lume Nouă* de Saul Bellow, ori – la cealaltă – „leneșul” sicilian al lui Vitaliano Brancati din *Înflăcărrile lui Paolo*. Ca și Augie March, Paolo vrea să trăiască fără obsesia necesității, fără perspectivele triste ale unui viitor întemeiat pe muncă. „Îți vei da seama și tu de asta (...) atunci când muncitori, țărani și mici burghezi îți vor inspira repulsia pe care o simt eu numai când le aud numele”<sup>3</sup>, spune *raisonneur*-ul cărții.

\* \* \*

Se încearcă deci răscolirea materiei vieții colective prin prezentarea evenimentelor nu în succesiunea lor logică, ci într-o dezordine pitorească, brutală, dezabuzată: acesta este universul epic și derizoriu din *Culegătorul de spini* de Georges Govy, unde eroul călătorește din ținut în ținut, prin mizerie și revoluții. *Trăiască Aspidistra!* de George Orwell e fabula unui ins care refuză, în viața socială, jocul banului. *Aurul Republicii* de Jean Duvignaud constituie odiseea, comică și teribilă, pe parcursul a zece ani de istorie dementă, a câtorva lăzi cu aur expediate din Madridul evacuat. Aventuri crude, cinice, absurde în care omul e jucăria stupidității oamenilor, în care individul e supus unei „legi” ce nu reprezintă decât arbitrarul și răutatea semenilor și a destinului...

Roger Vailland rezumă într-un mod fericit această viziune asupra condiției umane în cartea intitulată *Legea*. Centrul de interes – pur simbolic – este aici un *joc* practicat de niște italieni meridionali: șase bărbați în jurul unei mese și unui ulcior cu vin. Hazardul (cărți de joc, zaruri, taroturi) desemnează, dintre ei, un *patron*, care alege un *subpatron*. Cei doi controlează împărțirea vinului, pot bea cât poftesc și pot oferi un pahar celor de față. Patronul și subpatronul au dreptul să converseze despre orice subiect vor, cu fiecare dintre cele patru victime: le este îngăduit să-i interogheze „pe cei care rabdă” asupra eșecurilor amoroase, asupra trăsnăilor nevestei, asupra datoriilor contractate. Trebuie să li se răspundă respectuos *patronilor*, oricât de insultătoare și de indiscrete ar fi întrebările lor. Partida durează cât vinul din ulcior. Apoi se aduce un alt ulcior și soarta alege un nou „patron”, un nou călău. Este „jocul adevărului”, jucat de niște bărbați care în buzunar au un cuțit și „la mână” un funcționar al poliției meridionale care nu va denunța un omor... Astfel se pot insulta și batjocori privindu-se drept în ochi.

Dacă pitorescul brutal al acestui joc sălbatec l-a sedus pe Roger Vailland, determinându-l să scrie un roman de un exotism facil și complezent, anecdota cărții sale avea o valoare de exemplu. Ea definea lumea picarescă: universul celor „duri” și „dezgustați”, viziune romanescă aparținând de zece ani literaturii ulterioare anului 1948, adică romanului consacrat absurdității savuroase și sadice a vieții reale,

<sup>1</sup> Saul Bellow: *The Adventures of Augie March*, 1953.

<sup>2</sup> Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*, 1955.

<sup>3</sup> Vitaliano Brancati: *Paolo il caldo*, 1955.



batjocurii care reduce o existență umană, într-o lume coruptă, la o serie de jigniri, de sfidări și, în primul rând, de eșecuri caraghioase...

\*\*\*

Între fatuitatea naivă și pitorească a bărbaților unei regiuni înapoiate, evocați cu un dram de exotism de către Roger Vailland, și dezordinea complexă, sofisticată, a tinerilor parizieni există un punct comun: autorul prezintă, într-un mod pitoresc sau cinic, prostia omenească. Picarescul e întotdeauna alcătuit din realismul brutal care trezește, atât în cititor cât și în autor, o senzație de dezgust, de amuzament și de superioritate.

După 1950 acest picaresc este, de altfel, surprinzător de variat: exotic, elegant, subtil, ironic, populist, mitocănesc. Se întâmplă ca, într-o „însurare realistă”, André Lavacourt să îl canalizeze înspre burlesc și înspre populism: „Doamna Eugène Pichegru, născută Léontine Bobet, lovi puternic cu cotul burta soțului și declară:

– Sosește.

Bărbatul care sforăia se întoarce, grohăi și readormi cu gura deschisă. Léontine îl izbi din nou cu cotul:

– Hei, Pichegru!

El se sculă cu greutate.

– Sosește. Înțelege? Sosește micuțul.

Dormeau unsprezece într-o cameră. Aerul era plin de mirosuri organice distilate în familie. Acum se amesteca și un iz mai consistent decât de obicei, fiindcă Léontine gătise varză în ajun. Toată lumea știe că după ce mănânci varză tragi vânturi puturoase. Peste tot erau copii. În mijlocul podelei, pe o saltea veche de paie, dormeau trei persoane.”<sup>1</sup>

Deseori, verva naratorului are o înfățișare rabelaisiană. *Canard au sang*, de Robert Sabatier, e un fel de epopee burlescă a boemilor și a micilor comercianți din Cartierul Latin: „Sala era plină: toți înfrigurați, toți amărâți din cartier, toți cei ce n-aveau unde se încălzi se găseau aici (...). Racroy fuma gustând din țuică. În fața lui, Lapin scotea rotocoale de fum din vechiul os ce-i slujea drept muștiuc. La aceeași masă, niște tineri vorbeau despre viață și moarte (...). Din când în când începea o lungă istorisire (...). Câte unul nu era de acord, doar așa, ca să se afle-n treabă, ca să mai pună puțină sare; totul era atunci luat de la capăt, comentat, discutat. Se înfierbântau, ajungând, de la cearta de cârciumă, la dialoguri sublime. Hugolianul Racroy avea ultimul cuvânt, ca un gentilom de viță veche sau ca un patriarh ieșit din *Legenda secolelor*.”<sup>2</sup> Mai puțin puternică, însă mai incisivă, verva lui René de Obaldia dezarticulează în permanență povestirea prin săgețile ironiei agresive ori gentile: „Dragostea lor era veșnic contrariată; niciodată n-aveau destul timp pentru a ajunge la capătul impulsurilor lor trupești sau psihice. Alintări întrerupte (...) de fiecare dată trebuiau să revină la preludiv, să atace uvertura care, oricât de magistrală ar fi fost, se termina o dată cu ultimul metrou, cu ultima minciună inventată la întoarcerea acasă. El trebuia să se întoarcă în casa părintească; ea – în brațele lui Gaston.”<sup>3</sup> Aventuri mărunte, caraghioase prin trivialitatea lor, fiorul cărții fiind dat de suflul naratorului: în *Escapadă la Waterloo*, Alouette și Zilou fug departe de constrângerile familiale. Dar lirismul imaginativ și verbal al lui René de Obaldia dezvoltă episodul respectiv de la picarescul ironic până la un soi de fantastic deșănat.

Sarcasmul autorului poate fi mai mult sau mai puțin accentuat. Poate fi înclinat spre umor, ca la Obaldia, spre verva tradițională și aproape arhaizantă, ca la Sabatier, spre cinismul epicurianului spiritual, ca la Vailland, spre populism, ca la Lavacourt. Dar nu e mai puțin adevărat că din această ironie se naște un roman care, chiar dacă deocamdată nu a dat capodopere, marchează o epocă a romanului francez, o epocă paradoxal de apropiată, în ciuda pretențiilor ei, de tot ceea ce secolul al XVII-lea a avut mai familiar și mai puțin creator...

Exact la mijlocul secolului al XX-lea, renașterea, după trei secole, a spiritului picaresc – tot atât de vizibilă și în alte țări, nu numai în Franța – a retezat brusc, a întrerupt evoluția romanului care începuse o dată cu postsimbolismul. Respingând neliniștea și seriozitatea romanului „condiției umane” ori a romanului „dostoievskian”, precum și încercările „romanului-artă” începute de Proust, Joyce, V. Woolf, romanul picaresc marchează contraofensiva victorioasă a „realismului”, a unui realism transformat, unde umoarea înlocuiește obiectivitatea, unde verva se substituie sânguinței narative, unde faptul divers ciudat ia locul problemei sociale. Să nu uităm nici formele lui elegante: romanul dezinvolt, povestea mondenă,

<sup>1</sup> André Lavacourt: *Les Français de la décadence*, Gallimard, 1960, p. 25.

<sup>2</sup> Robert Sabatier: *Canard au sang*, Albin Michel, 1958, pp. 10–11.

<sup>3</sup> René de Obaldia: *Fugue à Waterloo*, Julliard, 1956, p. 9.

nuvela mériméeană.

## XVII De la romanul dezinvolt la arta *mériméeană*, roman și cinematograf

*Epicureismul cinic al lui Roger Vailland. – Școala dezinvolturii, eroul seducător: Fabrice, mitul husarului: Roger Nimier. – Un picaresc aristocratic. – „Copiii triști”: François Nourissier, de la insolență la tristețe ironică. – Roman monden: Louise de Vilmorin și moda povestirii reci. – Françoise Sagan: o indiferență crispată. – Henry Green și Joyce Cary.*

*Intruziunea nuvelei în roman, descoperirea prezentului patetic. – O artă mériméeană: concentrare în prezent. – Influența cinematografului. – Școala discursului interior. – Tehnici ale obsesiei patetice: Pierre Gascar. – Permanența romanului documentar.*

În romanul dezinvolt, epicurian, monden, picarescul se transformă în finețe ori într-un vag cinism grațios. Nu numai povestitorul e subtil, batjocoritor, rău, dezabu-zat, ci și eroul lui. De la Charles Sorel, adică de la Queneau sau de la Obaldia, trecem la Crébillon, Laclos, Sade, Stendhal (!), adică la Nimier sau la Françoise Sagan... personajul principal nu mai e un novice, el participă la sărbătoare, romanul dezinvolt realizând o sinteză între romanul vervei și romanul picaresc.

Un erou dezinvolt, lucid, cinic, menit a susține romanul și a-i imprima „tonul” specific prin vervă și inteligență întâlnim, încă din 1945, la Roger Vailland. În *Joc ciudat* se amestecă romanul despre Rezistență, umanist și documentar totodată, abil alcătuit dintr-o intrigă de contraspionaj, cu romanul epicureismului eroic. Având o situație bună, fiind un ins perspicace, iubitor de femei, blazat în ce le privește – dar nu și în ce privește erotismul, sau dragostea – intrat într-o acțiune clandestină din mândrie, spirit competitiv și gust pentru dificultate, trecând prin toate acestea cu o sănătate psihologică și cu un cinism dobândit o dată pentru totdeauna, curajos în mod firesc, seducător din obișnuință, deprins a se analiza pe sine și pe ceilalți, personajul central al cărții, Marat, este strămoșul romanului „dezinvolt” a cărui dezvoltare s-a desfășurat în anii următori.

Trăsătura esențială a acestui tip de roman e aceea că se reazemă, în întregime, pe un erou care conduce, domină și, în primul rând, judecă acțiunea. Desigur, exista un privilegiu al eroului și în „romanul educativ”, în *Bildungsroman*, de la *Wilhelm Meister* la *Jean-Christophe*, de la *Muntele vrăjit* la *Cronica familiei Pasquier*. Dar Goethe, Romain Rolland, Thomas Mann, Duhamel alegeau drept erou un „cobai”, Hans Castorp ori Laurent Pasquier; eroul era conștiința-martor a cărții. Nu exista un personaj strălucitor, dominator, excepțional de inteligent, care să judece imediat totul. Își făcea încet-încet „ucenicia”. Dimpotrivă, Marat al lui Roger Vailland și, câțiva ani mai târziu, Sanders al lui Roger Nimier, Angelo al lui Jean Giono, pe lângă faptul că sunt *deasupra evenimentelor*, sunt și niște eroi seducători și atotputernici. Ca Edmond Dantès din *Monte-Cristo*, ca Arsène Lupin al lui Maurice Leblanc.

Cartea e făcută de farmecul lor propriu, de viziunea lor asupra faptelor stăpânite și controlate de ei. Astfel, în *Joc ciudat*, Marat circulă între Gestapo și trădătorii de pe rețea fără frică... E amestecat în patru sau cinci intrigi femeiești, fără a juca vreodată un rol ingrat. Personajele din jurul lui sunt judecate *în comparație cu el*, epicurianul care domină viața în întregime, chiar primejdia: șeful lui din Rezistență, Caracalla, e „tipizat” ca un student provenit din marea burghezie, animat de sentimente pure și oneste de patriotism; Frédéric – ca un comunist cu ochelari, vegetarian, intransigent și adolescentin. Lumea întreagă apare siluetată în jurul unui erou a cărui inteligență, curaj natural, hiperluciditate, calmă dezinvoltură constituie elementele esențiale ale romanului. Marat îi dă lecții de scepticism și de forță tânărului Rodrigue. Despre iubirile tânărului, află cu prilejul unei confesiuni epicuriene:

„ – Chloé mă lovește în plex; pricepi?

– Ești mai îndrăgostit decât credeam...

– Nu-i chiar așa, căci în unele zile o uit complet pe Chloé (...), sunt în stare să-l citesc pe Hegel în metrou și am din nou poftă să iau lecții de box. Dar dacă în asemenea zile, Chloé are fantezia să-și schimbe rochia (ori cămașa) în fața mea, fără să-mi spună: «închide ochii» sau «Nu te uita» (...), neliniștea izbucnește din nou. De nu, sunt liber și vioi ca un campion de aler gări...

– Dragostea are asemenea fluxuri și refluxuri... Dacă-ai fi tot timpul în tensiune, te-ar închide la Sainte-Anne.”<sup>1</sup>

Marat al lui Roger Vailland manifestă, de altfel, aceeași vioiciune în acțiune, ca și în filozofia practică a vieții amoroase. Cu aerul său „avizat”, cu acel amestec stendhalian de experiență și nepăsare, de rigoare și fantezie, atent la a-și ocroti noblețea subtilă a propriei vieți, dispus oricând s-o riște, el joacă

<sup>1</sup> Roger Vailland: *Drôle de jeu*, Corrêa, 1945, p. 85.

rolul omului complet, punând bazele romanului ironic, aristocratic, inteligent și plin de cruzime, pe care-l va dezvolta școala dezinvolturii.

Eroul dezinvolt, exemplar de elită într-o lume demnă de dispreț, va fi regăsit, sub o formă epică, în marea serie romanească a lui Jean Giono, serie desfășurată de la *Husarul de pe acoperiș* până la *Moara din Polonia*. Și aici, dincolo de fabulația istorică privind perioada 1815, totul se sprijină pe eroul ciclului, Angelo. Fiu al unei contese italiene, colonel de husari (italieni) la optsprezece ani, *carbonaro*, conspirator care, în ciuda ordinelor „partidului”, a omorât un trădător în duel, în loc să-l asasineze în secret, Angelo Pardi ajunge în sudul Franței, la Manosque, atunci când ciuma făcea ravagii. Și cum este, prin natura lui, un erou, străbate regiunile infectate, câmpurile înnegrite de cadavre, cordoanele de jandarmi, salvând ori ajutând câte-o femeie fără apărare. În fața spaimei pe care flagelul a dezlănțuit-o în mulțime, el continuă să aibă două preocupări: frumoasele lui cizme și plăcerea de a fuma țigări de foi. Îndrăzneț, înțelept, înarmat cu o sabie, capabil de a raționa, de a se bate și de a-și încerca norocul, dacă e nevoie, disprețuitor la adresa tâmpiților și înfricoșăților pe care-i întâlnește, el este copia simplificată a lui Fabrice del Dongo; simplificarea nu a anulat însă, trebuie să mărturisim, tot farmecul... Acest colonel adolescent, copilăros, impetuos și chibzuit are tot atâta grație și forță de seducție ca și aventurierul de treizeci și cinci de ani, epicurianul și eroul Rezistenței înfățișat de Roger Vailland.

Se manifestă astfel o formă nouă a eroului „stendhalian”: apare un personaj a cărui vervă, prezență, înfățișare, încheagă un întreg roman. Personajul se definește prin luciditate, curaj, o oarecare doză de cinism, de estetism, și prin faptul că disprețuiește secăturile. Roiul de seducător pe care-l joacă, în cursul povestirii, pentru cititor – și, în acest sens, exemplul cel mai la îndemână e Arsène Lupin – modifică optica romanească. Pentru prima oară după multă vreme, interesul romanesc se întemeiază pe admirarea eroului.

Romanul nu mai este povestit de către un autor obiectiv, nici de către un artist care-și prezintă din mai multe unghiuri de vedere personajele, și nici chiar de un erou-cobai ce descoperă progresiv lumea, fiind însă controlat de un autor mai înțelept decât el. Dezinvoltura insolentă a eroului constituie întregul interes al cărții, spre marea plăcere a cititorului constrâns a se identifica eroului respectiv. Și așa, citindu-l pe Vailland sau pe Giono, redevenim tineri, curajoși, superiori tuturor vicisitudinilor. Oare datorită unui fenomen „compensatoriu” viziunea picarescă, pesimistă și cinică asupra lumii, era însoțită, în cadrul tendinței romanești despre care vorbim, de o supraevaluare a eroului?

\*\*\*

„Mitul husarului” va influența vreme îndelungată romanul francez. De la Roger Vailland la Roger Nimier romanul *à la hussarde* este povestirea în care dezinvoltura eroului contează mai mult decât realitatea observată. De altfel, verva lui Hervé Bazin juca același rol marcând, într-un mod mai puțin estetizant, o tendință vecină.

Tutelarea romanului de către un narator sau un erou cinic, lăudăros și fermecător, are un aer de sfidare în *Săbiile* (1948) lui Roger Nimier, unde regăsim ecourile recentelor „războaie civile”, precum și insolenta care supune povestirea personalității naratorului sau personajului central.

François Sanders, fost membru al Miliției, urmărit în Parisul eliberat, dezertează și rupe falsul act de identitate ce l-ar fi putut salva dacă ar fi fost prins, revine, din sfidare, în cartierul unde e cunoscut ca milițian și se joacă dezinvolt de-a primejdia, făcând gesturi frumoase, deghizându-se doar din plăcere: „M-am îmbrăcat cu un elegant costum gri-deschis cu dungi negre, trei piese, vestă cu nasturi de fildeș, de felul acelora pe care le poartă contabilii magazinelor cu articole pentru pescuit. Costumul aparținuse valetului unchiului meu. Îl îmbrăca pentru ca amantele lui să-și închipuie că e mai puțin bogat decât era.”<sup>1</sup> Și, îmbrăcat astfel, Sanders sfidează F.F.I.-ul care-l urmărea, scapă, omoară încă un om... *Husarul Albastru* îl înfățișează câteva luni mai târziu înrolat în regimentul XVI husari care pătrunde în Germania, complăcându-se, asemeni unui aristocrat fără scrupule, în atmosfera de sfârșit de război, de corupție, de violuri, de operetă tragică. Și, peste toate acestea, exprimată cu vervă și aroganță, impresia și satisfacția de a se afla deasupra lumii naivilor, resemnaților sau lașilor: „Aparțineam acelei generații fericite care avea douăzeci de ani prin 1939. Ni s-a făcut cel mai frumos dar din lume: o epocă în care dușmanii noștri, adică aproape toți oamenii mari, să nu valoareze mai nimic. Vă sfătuim să aplicați confortul, progresele voastre pentru găsirea celor mai bune sisteme de înmormântare colectivă. Vă asigur că vă vor folosi...”<sup>2</sup>

Agresivitatea, dezinvoltura, sfidarea creează un nou stil: romanul *invectivei personale*, zeflemitor și vulgar, inventat de Céline, va fi reluat cu o nuanță de aristocratism, de tinerețe, de cinism delicat de

<sup>1</sup> Roger Nimier: *Les Épées*, Gallimard, 1948, p. 122.

<sup>2</sup> Roger Nimier: *Le Hussard bleu*, Gallimard, 1950, p. 13

către „școala dezinvolturii”. Este vorba, de fapt, despre o întreagă generație marcată adânc de epoca 1940–1944, generație care, printr-o reacție împotriva tragicului, i-a opus un estetism.

\* \* \*

Din teama de-a nu ne repeta nu vom mai stăruii asupra acestui estetism, fiindcă nici eroul romanului dezinvolt– amestec de roman stendhalian și roman picaresc –, nu poate totdeauna să fie în același timp d'Artagnan, Rastignac, Vaùtrin și, pe ici pe colo, Valmont. Atunci se naște *dezinvoltura tristă*, romanul „picarescului aristocratic” al cărui erou își dă seama că nu poate fi totdeauna „husar”; că poate fi un băiețel (Drieu, Nimier), sau o fetiță (F, Sagan), din secolul XX, care, neizbutind să ajungă niște eroi triumfători, devin eroi dezamăgiți. Acest *avers* al romanului dezinvolt, acest revers al romanului à *la hussarde* constituie, la mijlocul secolului al XX-lea, o creație specific franceză; nobilii englezi și cei germani au o altă atitudine.

Romanul dezinvolt se temperează până ajunge roman aristocratic, roman trist, elegant, rafinat, romanul celui care nu a fost în întregime un personaj stendhalian. Drieu La Rochelle fusese precursorul acestei „dezinvolturi triste”. În *Visătoarea burghezii* (1937) și în *Gilles* (1939), înfățișează un tânăr erou „prins în cursă” unei familii, unei vieți sociale ce contrariază măreția instinctelor sale; ar fi vrut să fie un creator, dar nu e decât un burghez. Visează o „noblețe” care să-l situeze deasupra conformismelor, la același nivel cu lumea umililor pe care o ignoră. Dar lumea muncitorilor își bate joc de el; lumea oamenilor de acțiune îl recuză. Nu-i mai rămân decât intrigile sentimentale cu tinerele din arondismentul XVI, nu-i mai rămâne decât să trăiască în această lume.

Oricât de firavă ar părea tema de mai sus, ea are o importanță în creația romanească. Refuzându-li-se contactul adevărat cu lumea reală, socială, elementară, tinerii burghezi ori aristocrați, care domină romanul francez, evadează într-un aristocratism pseudostendhalian, apoi se îndreaptă spre o versiune nostalgică și atenuată a acestui aristocratism: cinism și tristețe. Ei pun atunci bazele unui roman plin de finețe și de regrete, unui roman ce se va îndepărta din ce în ce mai mult de prestigiul acțiunii, și anume „romanul trist”.

Într-adevăr, ca și la Drieu, strălucirea și neputința, neliniștea și cinismul marchează *Copiii triști* de Roger Nimier. Și aici, o sensibilitate arzătoare și aridă totodată colorează povestirea. Ca și în romanul vervei, eroul e acela care definește romanul: de-a lungul experiențelor unui tânăr burghez – o familie puțin cam solemnă și importantă, enervantă; femei nestatornice, nedecise, fals misterioase; nefericite angajamente politice și primele dificultăți ale unei meserii – voința de aristocratism și de luciditate furibundă, temperată de o nostalgică ironie: „Olivier Malentraide și-a recunoscut greșelile, a destăinuit excesele sufletului său romantic. Vedeă viața în termeni dramatici, iar ceilalți, plini de o meritorie răbdare, îi demonstău contrariul.”<sup>1</sup> Ca un fel de erou romantic, „copilul trist” din romanul dezinvolt și temperat aruncă asupra lui însuși furia cu oare „husarul” aborda lumea: „Forța, mânia, care s-au tocit în contact cu lumea, continuă să fie arme redutabile atunci când le-ntorci împotriva ta. Poți distruge cu ele toate ideile senine și fericite.”<sup>2</sup>

Părăsind insolența în favoarea unei anumite tristeți, romanul dezinvolt se subțiază. Chiar și subiectul poate fi redus la un fleac, cum se întâmplă în *Istoria unei iubiri* de Roger Nimier sau în *Dragoste tristă* de Bernard Pingaud. Singura temă din *Orfanii din Auteuil* de François Nourissier este dragostea nesigură dintre Laurence și Roland, într-o lume a adolescenților burghezi, eleganți cu modestie, ușuratici, naivi și dezamăgiți; Laurence și Roland, „copii triști” și ei, singuri, închiși în eul lor dezabuzat, se întâlnesc cu greutate, se ating, fără să se ciocnească, încercând în zadar o adevărată apropiere: „Chiar dacă această călătorie ar deveni o cursă, îmi voi găsi securitatea. Laurence nu va continua să-mi aducă învinuiri absurde ca, de pildă, graba, nestatornicia, nervozitatea excesivă... Pe când o plictiseală în doi, lent distilată (...), un lung dejun în doi, atât de asemănător unei călătorii, ne-ar fi dedicat solemnității vieții conjugale, de care nu poți scăpa. Străbăteam piețele ca niște prizonieri legați cu cătușe, unul vioi, celălalt obosit (...), incapabili de-a ne despărți, incapabili de-a ne suporta.”<sup>3</sup>

„Insolența devine ironie, iar verva cedează locul analizei. Dezinvoltura persistă însă în fraza rece, precisă și, parcă, detașată: „Când o femeie te-a înșelat, nu ți-o mai închipui decât târfă. Asta a fost primul meu gând atunci când Laurence mi-a spus că are o nouă legătură. Eram în camera ei și era dimineață. M-am ținut bine. Când ai un adversar neașteptat, regula spune că trebuie să te prefaci.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Roger Nimier: *Les enfants tristes*, Gallimard, 1951, p. 134.

<sup>2</sup> Roger Nimier: *Histoire d'un amour*, Gallimard, 1952, p. 192.

<sup>3</sup> François Nourissier: *Les Orphelins d'Auteuil*, Pion, 1956, p. 142.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 3.

Voind să se desăvârșească, colorându-se prin ironie, arta dezinvolturii a ajuns să fie o formă artificioasă și ironică a ceea ce altădată se numea roman de analiză. Totul era pregătit pentru apariția romanului monden al Louisei de Vilmorin sau a romanului ambiguu al Françoisei Sagan.

\*\*\*

O afectare psihologică și mondenă determină trecerea romanului dezinvolt de la brutalitatea cinică la un fel de delicatețe rece. Verva nu se mai exprimă aici prin intervenția zeflemistă a unui narator familiar, ci printr-o abilitate elegantă. Această lume romanescă dezinvoltă și dezabuzată se exprimă pastișând un anume stil al secolului al XVIII-lea: răceală, eleganță, cruzime și afirmare a unei intenții aristocratice: „Într-o lume în care succesul și reputația unei femei nu depind atât de frumusețe, cât de eleganță, Doamna de..., deosebit de atrăgătoare, era și cea mai elegantă femeie”<sup>1</sup>. *Doamna de*, mica poveste a Louisei de Vilmorin, a fost primul, și poate cel mai desăvârșit, dintre romanele unde se evocă și se transpune abil un „stil” amintind de Laclos, de Crébillon sau de Constant. Subiectul însuși vrea să fie plin de cruzime, inconsistent, ironic: istoria unei bijuterii, dăruită odinioară Doamnei de... de către Domnul de... vândută pe ascuns de ea, cumpărată din nou de el, pentru a o pune în încurcătură pe Doamna de... și oferită amantei soțului ei... Adultere aristocratice, uscăciune ironică și mondenă, rafinate ale romanului psihologic rece, iată o formă perfectă și sofisticată, cristalizată într-o oarecare măsură, a romanului dezinvolt. Dezinvoltura se află aici în „tonul” povestirii, împrumutat de la tonul pe care ne imaginăm îndeobște că îl avea secolul al XVIII-lea: un snobism de felul aceluia din *Legăturile primejdioase*. Raymond Radiguet, în *Balul contelui d'Orgel*, fusese sedus cu treizeci de ani în urmă, de acea artă a pastișei, de vivacitatea și precizia replicii, considerate drept culme a unei arte psihologice crude și dezinteresate: „Domnul de... bătea totdeauna la ușa soției lui, dar intra fără să aștepte răspunsul.

– Te odihneai? o întreba.

– Nu, răspundea ea, în inima mea nu-i nici oboseală, nici liniște.

La auzul acestor cuvinte, el înțelese că era îndrăgostită, și nu se înșela.”<sup>2</sup>

O îndelungată modă a povestirii reci va urma după succesul acestor pastișe, reluate adesea în stilul lor afectat și cuceritor: „Tăcerea pe care Doamna du Pommier o păstra în timp ce se gândea la lucrurile astea îl mâhni pe soțul ei. I-o reproșa în timp ce treceau în camera alăturată pentru a-și lua cafeaua. Curând, fiecare se retrase. Când Doamna Du Pommier o conduse pe vara sa, îl văzu stând singur în cealaltă cameră. O sărută distrat pe vara sa și își spuse în gând: – Trebuie să-l înșel, dacă vreau să-i mai plac.”<sup>3</sup>

Această artă oarecum supralicitată va inspira totuși fragilele romane în care se spune *Bună ziua, tristețe* și, după ele, o artă mériméeană unde romanul regăsește, printr-un miracol, un adevăr patetic și dramatic.

\* \* \*

Patetismul ușor al unei vieți frivole, acel patetism aparținând mai mult „nuvelei” decât romanului, a stat la originea evoluției romanului dezinvolt, evoluție desfășurată de la picaresc la nostalgie. Parcă din întâmplare cartea unei foarte tinere fete, pe atunci în vârstă de nici douăzeci de ani, dădea lumii întregi prilejul de a redescoperi sensul povestirii unde totul este net și imperceptibil în același timp. Fiindcă – datorită fineții spontane a unui autor extrem de intuitiv ori unei îndelungi și minuțioase elaborări – *Bună ziua, tristețe* era o povestire ușoară și bine centrată într-o lume literară a romanelor informale și nelucrate, această „nuvelă” extinsă părea să reveleze brusc o artă nouă, o sensibilitate nouă.

O neînsemnată intrigă de „dramă burgheză” îi este suficientă Françoisei Sagan; dar, mai mult decât intriga, se impune tonul simplu și blazat. O mărunță ființă umană, ascunsă, neliniștită, dar resemnată, își vâra mâinile în apa rece a vieții, fără teama că se va murdări. E un fior ușor dar care înglobează totul: neputința de a trăi, prostia lumii, gustul acrișor al vieții dat de unele peisaje nostalgice: „Cerulea era alb deasupra Senei flancate de macarale, ca un copil trist între jucăriile lui.”<sup>4</sup>

Acest copil trist se află aici pentru a rezuma o lume, lumea picarescă în care evenimentele vieții umane nu trezesc decât ironia. Numai că ironia era răsunătoare în picarescul realist și postcelinian, insolentă și mai delicată în „romanul-husar”, elegantă și reținută în romanul monden care pastișea un

<sup>1</sup> Louise de Vilmorin: *Madame de*, Gallimard, 1951, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>3</sup> Jeannine Worms: *Il ne faut jamais dire fontaine...* Fas-quelle, 1956, p. 48.

<sup>4</sup> Françoise Sagan: *Un certain sourire*, Julliard, 1956, p. 39.

imaginar secol al XVIII-lea; ea se stinge aproape cu totul, la Françoise Sagan, „într-un fel de surâs”...

Nu e importantă tema – totdeauna arbitrară – în aceste romane fîrave: o tânără și mama ei vitregă (*Bună ziua, tristețe*), niște pești morți în acvariul parizian (*Într-o lună, într-un an*), legătura unei tinere cu un cvadragenar (*Un anumit surâs*). Abuzivă a fost interpretarea dată de marele public, lacom și indiscret, cu ziariștii și reporterii lui, care a vrut să găsească în ele un "document" asupra „tineretului de azi”. De fapt, nu e vorba, în această lume mică, limitată, a trândavilor, paraziților, intriganților amabili ori rataților respectabili, decât de niște teme pe care, în 1956, le-ar fi tratat și Paul Bourget, după ce ar fi învățat să nu mai fie pedant, să nu mai descrie, să sugereze doar.

Dar nu aici stă farmecul acestor cărți mititele, ingenios acidulate, ci în reticența lor. Nu există titlu sfârșit altfel decât prin cele trei puncte de suspensie pe care editorul a ezitat atâta vreme să le pună după *Vă place Brahms...* Ele definesc arta Françoisei Sagan: într-adevăr, după accesul de brutalitate a unui picaresc pasionat, se trezise dorința de a auzi lucruri spuse încet, mai mult subînțelese, de o voce de adolescentă, într-o povestire scurtă. Miracolul a fost găsirea acestei adolescente, chiar a fetei pe care o așteptam.

\* \* \*

Această artă, ivită la timp anunța intruziunea „nuvelei” în roman: artă a sobrietății, după un secol de frescă realistă, după zece ani de picaresc emfatic. Inspirația ei nu se putea întemeia decât pe dezinvoltura dezabuzată, tristă.

Anglia, care nu cunoscuse de fel dezmățul postcelinian, regăsea aceeași inspirație. Dezinvoltură dezabuzată și mărunț realism ironic există și în romanele lui Henry Green: descrierea prea puțin sprijinită pe temele zilei, inconsistența oamenilor maturi, neliniștea nepăsătoare a tinerilor, ignorarea reciprocă a celor două generații.

Experiența și formația lui Henry Green, burghez care s-a făcut muncitor în uzină, seamănă cu a lui Michel de Saint-Pierre, gentilom care s-a făcut marinar. Măiestria lui Green amintește de Sagan, prin intriga neînsemnată din *Nimic*, de pildă: fiindcă fiul lui Jane și fiica lui John se logodesc, Jane și John se decid încetul cu încetul să se căsătorească și ei. Viața se desfășoară și se exprimă prin dialoguri fără importanță, printr-o indiferență crispată: „Spre mijlocul săptămânii Philip Weatherby și Mary Pomfret se întâlniră în același bar respectabil din apropiere de Knightsbridge.

– Ar trebui să-i lichidăm pe toți, spuse el cu un aer dezgustat.

– Pe cine, Philip?

– Toată vechea generație.

– Ușurel! Eu îl iubesc pe tata.

– Imposibil!

– Ba da, îl iubesc.

– Bine, draga mea, dar sunt niște mizerabili! N-au găsit altceva mai bun de făcut decât să se bată în două războaie, sunt corupți până-n măduva oaselor (...). Am impresia că ne poartă pică.

– Tie și mie îndeosebi?

– Într-un sens, da. Din cauza egoismului lor murdar nu se gândesc la nimic și la nimeni decât la ei înșiși.

– Tot aniversarea ta te necăjește?

– Nu. În orice caz aș fi făcut în așa fel încât s-o evit.

– Atunci?

– Urmă o tăcere lungă."<sup>1</sup>

Aproape aceeași atmosferă ca și *Într-o lună, într-un an*: mici drame resemnate, care niciodată nu vor deveni drame, un dialog banal, dezabuzat. Titlul cărții, *Nimic*, e de altfel semnificativ pentru această lume tristă, cu un dram de umor, în care dezabuzarea celor maturi subliniază replierea tinerilor:

„– E teribil de severă, spune John Pomfret despre fiica lui, ca toți cei din generația ei, de altfel.

– Poate nu e vina lor că sunt așa.

– Poate, dar de ce sunt așa?

– De frică să nu semene cu părinții lor..."<sup>2</sup>

De altfel, Joyce Cary atinge aceeași temă în *Marele drum*: „Când o văd pe Ann, fiica veselului, sculptorului Edward, trăind ca și cum n-ar aștepta nimic, am poftă s-o înțep cu niște ace. Dar ce putem

<sup>1</sup> Henry Green: *Nothing*, 1950.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 19.

face?"

De la Sagan la Henry Green, trecând prin *Copiii triști* de Roger Nimier, un stil de viață conștient exasperat și inconsistent, o existență redusă la micile decepții și indiferențe impun romanului o tehnică foarte precisă. Elementul dramatic al intrigii se dizolvă în frivolitatea ei; analiza nu mai poate căuta profunzimea, ea avînd drept obiect niște oameni atât de evoluți, de dezabuzăți, încât au redevenit – din propria lor voință – superficiali. Iscusița se vădește atunci în notarea eliptică a cuvintelor și a gesturilor celor mai anoste, cărora chiar această banalitate le conferă un patetic trist: arta romanescă devine un pointillism precis care vrea să circumscrie în treacăt, fără extinderi și subînțelesuri, vidul insipid al existenței.

\*\*\*

Extrema „romanului dezinvolt” era atinsă. Insolent și brutal la origine, devine „trist”, elegant, dezabuzat, dobîndind încetul cu încetul, în această seră, nu atât o inspirație nouă, cât un nou simț al pateticului și, prin epurare, o nouă tehnică a povestirii.

Limitat astfel de chiar intențiile sale, dominate de un patetism aparent superficial, singurele capabile să exprime o anume reținere și sobrietate, el se apropie pentru prima dată de „nuvelă”, de acea nuvelă creată de Mérimée. În același moment (1956–1960) arta cinematografică sprijină evoluția romanului: *Amanții* de Louis Malle, *La capătul puterilor* de J.-L. Godard, *Cele patru sute de lovituri* de Truffaut se întemeiază pe desfășurarea patetică, reținută, abil calculată, a unei *scurte anecdote*.

Cinematografică ori romanescă, arta nu mai constă într-o „documentație” abundentă, într-un realism copios, într-o „descriere” minuțioasă și îndelung etalată, într-o dramă tratată potrivit unor reguli. Ea se rezumă acum la regizarea, imperceptibil lirică, a *unui singur moment al vieții*, foarte scurt. Nu există nimic altceva în filmul *Amanții* decât un castel, un oaspete întâmplător, adulterul de o noapte și dezamăgirea matinală. Tot într-o noapte se petrece și *Vara, la zece și jumătate seara*, „romanul” Margueritei Duras. Într-un mic sat pe drumul Madridului, invadat de turiștii în trecere, trei francezi se opresc, seara: un cuplu dezbinat și dezabuzat însoțit de rivala însăși. Satul este în plină agitație: poliția spaniolă urmărește pe acoperișuri un anume Rodrigo Paestra, care tocmai comisese o crimă pasională. În timpul nopții, Maria, soția neglijată, chinuită de insomnie, îl găsește și-l adăpostește pe bărbatul hăituit cu care nu poate schimba nici măcar o frază, încearcă să-l ajute să fugă. În zori el se sinucide; cei trei francezi pleacă mai departe cu automobilul...

Povestire scurtă și sugestivă, unde totul e rezumat într-o clipă prelungită. Filmul *Hiroshima dragostea mea*, e, și el, istoria unei nopți, unei lungi, hotărâtoare nopți, după care totul se sfârșește. Pentru amanții din Hiroshima, ca și pentru cei ce se întâlnesc în Spania, trecutul și viitorul se condensează și se împletesc într-un prezent patetic: „Peste trei ore, în acest anotimp al anului, vor veni cu siguranță zorile. Rodrigo Paestra, în aceeași poză mortuară ca și atunci când ea îl descoperise, așteaptă să fie omorât în zori.”<sup>1</sup> Gîndul ne duce la filmul unui precursor, *Noaptea amintirilor (Le jour se lève)* de Carné, sau la nesfârșita și fragila durată din admirabilele *Nopți albe* de Lucchino Visconti.

În *Vioara* de Louise de Vilmorin e de asemenea suficientă o noapte, sau nici măcar o noapte, ci o seară. Doar două personaje, două prenume: Philippe și Maria. Tânăra canadiană Maria se îndreaptă spre Coasta de Azur unde-l va întâlni pe fratele lui Philippe. Petrece numai câteva ore la Paris, unde, dintr-o datorie de frate, Philippe o întâmpină. Un restaurant, un mic local de noapte ales la întâmplare, și doar cinci ore petrecute de doi oameni care nu se cunosc, care se simt oarecum atrași unul de celălalt, care se simt o clipă vrăjiți de o muzică banală și care apoi se despart... Dezamăgiți ori indiferenți?

Romanul este invadat de nuvela patetică. În locul *desfășurării* unei vieți în care toate *circumstanțele* sunt îndelung studiate, în locul „biografiei” sociale și psihologice, noua artă mériméeană preferă ca totul să se condenseze într-o „criză”, provocată de o *întâlnire întâmplătoare*, dar reprezentând momentul crucial al unuia sau a două destine. Participarea „hazardului” îngăduie folosirea unui decor oarecare, evitarea lentelor puneri în cadru. În această „criză”, trecutul, biografia anterioară, geneza însăși a dramei suferă un efect de recul, economisindu-se astfel lungile descrieri. *Conferința*, de Raymond Jean, începe printr-o frază simplă, cea mai simplă cu putință: „La 16 aprilie 195... Michel Beaujard ajunge în Maroc, unde trebuie să țină o conferință”,<sup>2</sup> toată cartea nu va fi decât această conferință, acest sfârșit de zi ce trebuie să conțină, simbolic, o aventură, o întreagă lume.

Sensul duratei e modificat; nu mai „urmărim” o viață, episod după episod, într-o povestire lentă

<sup>1</sup> Marguerite Duras: *Dix heures et demie du soir en été*, Gallimard, 1960. p. 63.

<sup>2</sup> Raymond Jean: *La Conférence*, Albin Michel, 1961, p. 9.



unde timpul se scurge, rămânând totuși compact, dur, întretăiat de comentarii. Cititorul este plasat într-un *prezent patetic*, etern și scurt totodată, dens și efemer, fiindcă e, în realitate, „suspendat”. În prezentul acesta se reflectă tot, prin memorări, prin rapide întoarceri în trecut: o lungă noapte întretăiată de *flash-back*-uri. Nu în aceasta constă oare și arta lui Vahé Katcha în *Masa fiarelor (Cea de-a opta zi a Domnului, 1960)*? Șapte convivi sărbătoresc o aniversare într-un apartament camuflat, în timpul ocupației germane; în urma unui atentat comis pe o stradă învecinată, Gestapo-ul le cere să desemneze dintre ei doi ostateci; seara se termină prin trageri la sorți, mărturisiri, procese, acuzații.

Pornind de la aceste premise – concizie patetică unde „prezentul” învăluie și subînțelege trecutul – povestirea mériméeană capătă o forță obsesivă. Ea se întemeiază pe *dramaticul pur* în *Făgăduiala* lui Friedrich Dürrenmatt: semimartorul unei crime, obsedat de această crimă, întinde în van o cursă vinovatului; condensarea acțiunii, cu caracterul ei halucinant, participă la desfășurarea „vieții în prezent”, atât de caracteristică pentru povestirea nouă, strânsă, „cinematografică”.

Aceeași este arta romancierilor germani ai „Grupului 47”: drama conștiinței și drama acțiunii. În *Lupul singuratic* de Rudolf Diehl<sup>1</sup>, un pilot de război german sabotează un atac împotriva vasului comandat de fratele său, odinioară emigrat în America: acțiune și examen de conștiință se amestecă în scurta criză care constituie substanța cărții. Odissea a douăzeci și doi de soldați germani în timpul retragerii din Rusia în *Raportul căpitanului Pax* de Joachim Fernau. Doi oameni pe o plută rătăciți în Pacific în *Nimic la orizont* de Walter Jens. Și, fapt foarte ciudat, aceeași temă a naufragaților apare în Franța trei ani la rând: în 1960 *Valoarea absolută* de Bernard Avenel, în 1961 *Jurnalul unei ființe omenеști* de Robert Quatrecpoint, în 1962 *Fariseul* de Pierre Moustiers.

Peste tot se impune concentrarea acțiunii, enigma patetică, peste tot *prezentul* este o judecată asupra *trecutului*. Povestirii desfășurate, unde urmăream episoadele unei aventuri, i se opune condensarea aventurii într-o succintă dramă a conștiinței sau a destinului.

La fel, în *Afacere hazardată* de Heinz Risse: patru marinari naufragiați pe o insulă pustie, dintre care numai trei vor supraviețui. Unde a dispărut al patrulea, căruia unul din tovarășii săi îi furase identitatea? „Drama polițistă” capătă forță în măsura în care e trăită cu un anumit recul: trăită de asasinul uzurpator al identității care-și joacă „ultima carte” într-o afacere hazardată.<sup>2</sup> Vedem aici prin ce anume romanul polițist, al cărui principiu este același, anunța, în literatura populară, noua formă a romanului: un prezent care revelează trecutul, un roman făcut în întregime din *prezent*, „istoria” căpătând valoare numai prin raportare la prezentul trăit. Procedul a fost foarte adesea folosit cu succes de Simenon. Îl regăsim și în *Adevăratul Silvestri* de Mario Soldati: în timpul unei călătorii grăbite, Peyrani o revede pe văduva prietenului său Silvestri și, într-o noapte (din nou tema nopții cruciale a mărturisirilor și a marilor hotărâri), descoperă adevărul despre trecut. Punctul de atracție al acestei teme, pe care Guido Piovene a utilizat-o printre primii în *Milă pentru milă*, e confesiunea nocturnă. Și cum să nu ne gândim aici la nesfârșita noapte din *Hiroshima, dragostea mea*, la *Noaptea albe* ale lui Visconti, la *Noaptea* lui Antonioni?

\*\*\*

Condensarea în prezent, durată trăită cu interpolări, marchează neta influență a artei cinematografice. Povestirea merimeeană regăsește astfel principiul „crizei”, propriu tragediei.

Tragedia clasică a influențat romanul. Nu în secolul al XVII-lea, nici chiar în secolul al XVIII-lea, și nu direct, ci prin influența *formației de școală* pe care a exercitat-o mai târziu, în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX: acțiune psihologică concepută ca o mașinărie logică, definire a intrigii prin caractere, a caracterelor – prin intrigă și construirea unei lumi închise. Din păcate, rezultatul a fost Paul Bourget.

Romanul a luat, așadar, de la tragedie numai acest *mecanism* și această *coerență* psihologică, care azi ni se par false, dar nu și *condensarea pateticului*, a duratei. Fiindcă vrea să adauge tragediei o *documentație* socială și istorică, romanul secolului al XIX-lea împrumută de la ea numai verosimilitatea aparentă și îngust logică a unei psihologii pueril raționale. El neglijează tocmai arta „prezentului” și a duratei trăite (punând între paranteze „trecutul”) nu mai puțin specifică tragediei.

Nu e de mirare că o nouă artă scenică, având un suport vizual, proprie *pateticului imediat*, cinematograful adică, oferă romanului o nouă șansă de a se elibera de stilul discursiv al povestirii, de povara descrierii și a biografiei, pentru a descoperi că, într-o evocare a vieții umane, cititorul e reținut mai degrabă de-o „criză” trăită într-un mod direct decât de o lentă biografie circumstanțială a personajelor

<sup>1</sup> Rudolf Diehl: *Wolf ohne Rudel*, Kiepenheuer, 1959.

<sup>2</sup> Heinz Risse: *Un Coup de dés*, Albin Michel, 1959, p. 224.

romanului...

Romanului transformat în nuvelă, influența cinematografului i-a adăugat o nouă exigență: *prezența*. Prin imaginea prezentă, trăită *în prezent* (și nu într-un trecut narativ) ori prin voce, discurs, monolog, examen de conștiință, „personajul” trebuie să se impună nu ca un om „a cărui istorie e povestită”, ci ca un individ *care este prezent în timpul lecturii*.

\*\*\*

Există o tendință literară care face sensibil, în toată puritatea lui, iscusitul amestec dintre prezentul vizual, vocal și trecutul evocat doar printr-un prezent constant. Ea s-a numit „școala vocii”. Aci, într-o ficțiune, istorică de cele mai multe ori, un om povestește despre sine și – dacă am vrea să caricaturizăm – se „gargarisește”, în prezent, cu amintirile lui, cu examenul lui de conștiință. *Amintirile lui Adrian* de Marguerite Yourcenar sunt monologul lent, jurnalul apocrif, jumătate prezent, jumătate trecut, al unui om care își transpune fără întrerupere experiența în registrul propriei sale voci. Inflexiunea are însemnătate în acest roman-oratoriu care a redescoperit discursul interior, folosit odinioară de poeți.

Mai degrabă decât transcrierea stenografică a vieții, romanul discursului interior constituie o meditație și o imagine exemplară. În loc să ofere, într-o neorânduială picarescă, ridicolul ori tristețea existenței, el redevine necesitate de meditație, de concentrare, de cucerire a omului de către el însuși.

Esențialul acestor cărți e „tonul”, *canto*-ul intim și totodată oratoric al omului care-și regândește viața. Nu e vorba de analiză, nici de monolog interior în sensul obișnuit al termenului, ci de un *discurs interior* foarte elaborat, meditat, calm, viu și semeț. E tonul „memoriilor de jurnal”, dar mai puțin familiar, ridicat pe o treaptă superioară, ca în acest testament oral al lui Périclès: „O viață de om nu se judecă astfel, nici chiar în ultima ei zi. Nu poate fi îmbrățișată dintr-o singură privire. Mă rătăcesc în propria-mi viață. Îmi povestesc, în timpul orelor lungi de insomnie, propria-mi istorie. O înfrumusețez cu mobiluri, resorturi, conexiuni, când de fapt n-au existat decât improvizație, fatalitate, coincidență. Inventez pentru mine însumi o povestire care ține în același timp de legendă, de examenul de conștiință și de cartea cu povești.”<sup>1</sup>

Astfel e deschisă calea romanului „radiofonic”, formă modernă a jurnalului intim: Marguerite Yourcenar, Jacques de Bourbon-Busset, Vintilă Horia, Michel Butor... „Prezența” eroului e asigurată de vocea lui, de modulația ei, de ritmul confidenței sau al discursului; pe acest fond, narațiunea își reia drepturile, desfășurându-ae însă într-un prezent continuu. Este procedeul filmului *Hiroshima dragostea mea*.

\*\*\*

O altă tehnică cinematografico-romanescă s-ar fi putut crea, nu prin „vocea de fond”, prin investigarea unei conștiințe, procedeu care – în roman sau în film – poate părea un artificiu, ci prin *succesiunea imaginilor*: o ordine a imaginilor care să nu mai ducă la un șir logic și discursiv, ci la un șir obsesiv. Și într-adevăr, atunci când întemeietorul „noului roman”, Alain Robbe-Grillet abordează cinematograful cu filmul *Anul trecut la Marienbad*, această obsesie se impune și creează „profunzimea” filmului. Același a fost, într-o altă manieră însă, tentativa „impresioniștilor” englezi în timpul lui K. Mansfield și al Virginiei Woolf imagistica fiind însă fărâmițată de romancierii prea atenți la viața interioară.

Dimpotrivă, la un Pierre Gascar, de pildă, prezentarea obsedantă și illogică a imaginilor este orientată către *lumea exterioară*. *Animalele* și *Timpul morților* evocă în câteva imagini sesizante un univers posomorât și dement. Totul e relatat ou răceala minuțioasă a lui Kafka, într-un stil vizual și ireal totodată. Realitatea este evocată mai mult în nuditatea-i sobră și crudă decât în mișcarea ei; pentru a descrie o Spanie copleșită de soare, Gascar folosește nu atât sunete și culori, cât goluri și pauze: „Un sat fără case, oameni fără privire și o vară fără sfârșit, toate concureau spre un fel de eternitate...”<sup>2</sup> Căci „decupajul”, *succesiunea „planurilor”* nu mai ascultă de logica povestirii, ci de forța obsesivă, de *prezența* halucinantă a unei lumi exterioare dense și în același timp vide, inumane, crude. Fiecare imagine e un șoc emotiv, insolit, neașteptat, în timp ce „subiectul” e „comprimat” de un fel de obsesie: un cimitir al prizonierilor în *Timpul morților*; moartea groaznică a animalelor și cinismul omenesc în *Animalele*, o carieră de piatră unde oamenii înnebunesc în albul strălucitor al zidurilor din *Sori*. Povestirea devine

<sup>1</sup> Jacques de Bourbon-Busset: *L'Olympe*, Gallimard, 1960. p. 169.

<sup>2</sup> Pierre Gascar: *Soleils*, Gallimard, 1960, p. 10.

incantatorie prin limpezimea, prin ciudățenia ei. *Cisterna (Sori)* e povestirea unui om care a descoperit un izvor în scorbura grotei unde trăiește, și care nu destăinuie nimănui descoperirea sa. Atât. Un fapt obsedant, unic, tainic, asemenea unei grote, în masa existenței. Un fel de plăcere subterană...

Cu această tehnică a obsesiei extravertite, nuvela condensată trece de la prezentul cinematografic la insistența neliniștitoare a lui Kafka.

\*\*\*

Oricât de diverse ar fi personajele și temele – un meseriaș spaniol cu porniri anarhice, izolat, trăind în caverne ca troglodiții (*Sori* de Pierre Gascar); un tânăr burghez monden, client al localului Maxim's (Louise de Vilmorin); niște aviatori rătăciți (*Nimic la orizont* de Walter Jens); niște aventurieri din mările australe (*Afacere hazardată* de Heinz Risse); un avocat milanez elegant și retoric (Mario Soldati); mici burghezi parizieni înfricoșați (Vahé Katcha); turiști aproape comici și spanioli tragici (Marguerite Duras) – regăsim în noua estetică a povestirii scurte, vii, cinematografice un numitor comun: evocarea scurtă și sobră, duritatea, claritatea, „prezența” înlocuiesc „narațiunea”.

Cu excepția câtorva texte ale Katherinei Mansfield, cu excepția lui Mérimée, Maupassant, Pirandello, Bilenchi și a câtorva italieni, „nuvela” nu influențase „romanul”. Astăzi însă, datorită cinematografului, această influență are loc.

\* \* \*

Și totuși, în fața acestei povestiri mériméene, dramatice, concise ori obsedante, extrăgându-și arta din senzația de *prezent*, „cronica”, „fresca”, adică realismul imediat, fără condensare artistică, nu și-au pierdut drepturile.

Nuvela patetică este, într-adevăr, o artă a ultracivilizațiilor. Louise de Vilmorin nu zugrăvește decât mondénii. Atunci când Pierre Gascar evocă țărani spanioli, o face exclusiv ca *artist*, scoțând un efect flaubertian.

În afara acestei *arte*, lumea modernă cunoaște un vast câmp românesc: interesul *direct* și familiar al romancierului pentru cea mai banală dintre mizeriile umane, redată de el într-un document, nu într-o operă. Sub influența câtorva romancieri americani care au zugrăvit, în noile tehnici, reversul Statelor Unite ale Americii, spaniolii și italienii au descoperit un neorealism; același lucru s-a întâmplat și cu romancierii noi ai țărilor noi, adesea slab dezvoltate. Astfel, bătrânul „roman-frescă”, social, documentar, realist, reapărea, transformat, pentru a se opune intențiilor mai „estetizante” ale povestirii mériméene.

## XVIII Neorealismul

*Neorealismul: un „montaj” al realului. – Originile: Dos Passos, realismul brutal al americanilor. – Renașterea romanului spaniol după 1950. – Viața colectivă; Arturo Barea, Fernández de la Reguera, S. J. Arbó, Camilo José Cela, Rafaël Sánchez Ferlosio. – Aspecte pozitive ale violenței: Jesús Fernández Santos și setea de viață. – Romanul – psihanaliză socială. Verismul italian: Ignazio Silone, Carlo Levi, Elio Vittorini. – Realismul urban: Vasco Pratolini. – Alberto Moravia și cruzimea psihologică. – Duritate, și sobrietate. – Perspectivele mondiale ale neorealismului. – Spre un naturalism planetar.*

În țările latine, ca în America și, sporadic, de puțină vreme, în Africa și Asia, realismul obiectiv se naște dintr-un fapt nou: pentru prima oară, scriitori foarte intelectualizați – cum sunt majoritatea scriitorilor – transcriu existența celor umili fără să se „aplece” asupra lor, cum făcea Zola de exemplu. Ei părăsesc „stilul” naratorului burghez: sentimentul de superioritate, privirea aruncată spre public și veșnica narare a *vieții unui neliterat de către un literat*, de unde o constantă disproporție și un soi de „paternalism” binevoitor în narațiune – al cărui cel mai elocvent exemplu rămâne Alphonse Daudet. Aci sălășluia eroarea „realismului” secolului al XIX-lea și a sechelelor lui: viața tinichigiului Coupeau e povestită în stilul intelectualului Zola, viața unui țăran din Sologne – în stilul delicatului Maurice Genevoix. Ceea ce rezulta nu era întotdeauna existența trăită de Coupeau, nici viața unui solognot, ci mila lui Zola, simțul pitorescului lui M. Genevoix... Romancierul juca într-o oarecare măsură rolul unei doamne caritabile ori al unui estet în vizită la niște oameni sărmani.

Erskine Caldwell, Ignazio Silone, Camilo José Cela sau Rafaël Sánchez Ferlosio își interzic această intervenție a autorului. Fără să impună cărții viziunea unui martor cultivat, ei transcriu faptele – uneori neînsemnate – ale vieții prozaice... Romancierul nu mai e un *povestitor* – care are farmec și un stil frumos... – ci pur și simplu un aparat de înregistrare; arta lui se face simțită în alegerea scenelor, în „montaj”. Un bar din Madrid în 1942, cu oameni săraci și mai puțin săraci, care vorbesc la întâmplare, jignindu-se uneori reciproc: „Un tipograf îmbogățit, care se numește Vega, don Mario de la Vega, fumează un trabuc enorm, un trabuc ca de reclamă. Cel de la masa de alături încearcă să-i intre pe sub piele:

– Bună țigară mai fumați, domnule!

Vega îi răspunde *solemn*, fără să-l privească:

– Da, nu e rea, costă un *duro*.

Celui de la masa de alături, un ins *rahitic și zâmbitor*; i-ar plăcea să adauge ceva, ca de pildă: «Halal de dumneavoastră!» dar nu îndrăznește, căci, *din fericire, se rușinează la timp*. Se uită la tipograf, zâmbește din nou *cu umilință* și continuă:

– Numai un duro? Pare o țigară de cel puțin șapte pesetas.

– Aș! un duro plus treizeci bacșiș. Eu mă învoiesc cu chestia asta.

– Vă dă mâna!

– I-auzi colo! Nu cred că trebuie să fii numaidecât un Romanones ca să fumezi asemenea havane.

– Un Romanones nu, dar vedeți dumneavoastră, eu unul nu mi-aș permite și ca mine, mulți din cei de aici.

– Vrei să fumezi una?

– Mă mai întrebați!

Vega zâmbește, simțind aproape remușcări pentru cele ce are să spună:

– Păi muncеște și dumneata cum muncesc eu!

Tipograful dă drumul unui hohot de râs brutal, nemăsurat. Insului rahitic de la masa vecină îi încremenește zâmbetul pe buze".<sup>1</sup>

Scenă scurtă și patetică, insignifiantă dacă vrei: grosolănia unui meșteșugar-comerciant, la adresa unui șomer, redată într-o viziune directă, fără comentarii; doar câteva pasaje (pe care le-am subliniat) trădează scriitorul ce nu se poate abține să nu dea explicații. Stilul însă e al cinematografului, unde nu vorbesc decât imaginile și dialogurile; semnificația acestei „secvențe”, judecata morală care se poate face asupra ei, reflecțiile pe care le suscită sunt lăsate *în seama cititorului*. Ca și în fața ecranului, unde regizorul alege imaginile precum și textul vorbit de personaje, fără a le *comenta* însă – făcând abstracție bineînțeleasă de unele excepții.

<sup>1</sup> Camilo José Cela: *Stupul*, trad. de Ioana Zlotesou-Cioranu, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 28.

Adică exact contrariul romanului din secolul al XVIII-lea și chiar romanului balzacian. Nu există nici un pasaj în *Cleveland* ori în *Manon Lescaut* unde să nu apară autorul ca să accentueze pateticul scenei, analizând și judecând reacțiile personajelor lui. Nu există intrigă în *Comedia umană* din care romancierul să nu extragă *el însuși* filozofia socială și morală. Chiar în romanul din 1920, „analiza” continuă să îngăduie romancierului a pătrunde, comenta, explica cele mai tainice gânduri ale eroului său.

Dimpotrivă, realismul obiectiv suprimă orice intervenție. Cititorului îi revine sarcina de a aprecia, de a simți, de a judeca; nu mai există un *raisonneur* al piesei, nici măcar un „scriitor” a cărui frază, al cărui stil să constituie o interpretare a materialului evocat; ca și regizorul în cinematograful, romancierul nu se mai exprimă decât prin alegerea scenelor. Dar nu le mai împrumută *propria lui voce*.

Căci, acum, *vocea* povestitorului – și deci stilul său – dispăre din roman. Acesta devine o suită de fapte obiective alese cu abilitate – ori mai degrabă *decupate* – într-o transcriere neutră a realului: „montaj de actualități”.

\*\*\*

Inițiatorii acestei direcții au fost „romancierii americani”. S-ar cuveni, fără îndoială, să observăm nuanțele: datorită atenției acordate *conștiinței* și monologului interior, Faulkner, de pildă, este cu totul opus acestei tendințe...

Dar Hemingway, Caldwell, Dos Passos, Dashiell Hammett și foarte deseori Steinbeck adoptaseră – sub influența cinematografului sau precedând-o? – tehnica realismului obiectiv. La Caldwell nu există decât dialogurile și faptele, actele și gesturile. Romancierii americani „ne oferă nu sentimentele și gândurile personajelor, ci descrierea obiectivă a actelor lor, stenograma discursurilor lor, într-un cuvânt, procesul verbal al «conduitei» lor în fața unei situații date”.<sup>1</sup>

Într-adevăr, în acest roman totul e înfățișat la modul enumerării neutre, al acumulării de fapte, al *registrii* de viață: un prezent cenușiu, adesea vlăguit, obsedant și anost, un catalog al evenimentelor umane, insignifiante în aparență. Este domnia frazei scurte, „propozițiunii independente” juxtapuse altei propozițiuni independente: transcrierea *cele mai elementare conștiințe*, aceea care, fiind refractară „analizei”, nu știe să povestească decât spunând „Am făcut asta... și pe urmă... și pe urmă...”. Nu există nici o propoziție subordonată, nu există „gândire”, pitoresc sau comentariu: „Mac se pomeni că e prezentat unei fete brune, cu o față mare, numită Encarnación. (Punct.) Era curățel îmbrăcată și avea un păr negru strălucitor. (Punct.) Fata îi zâmbi. (Punct.) O mângâie pe obraz. (Punct.) Băură bere la bar și apoi plecară. (Punct.) Și Pablo era însoțit de o fată. (Punct.) Ceilalți rămaseră în local.”<sup>2</sup> Nu e posibilă o simplitate mai mare în transcrierea elementară a faptelor, în stil, în banalitatea oamenilor și a locului. Dar, din această realitate neutră, Dos Passos vrea să facă să se ivească adevărul elementar, fundamental al vieții colective.

„Romancierii americani” (expresie generică puțin cam abuzivă) își aleg în mod deliberat personajele dintre inșii primitivi, a căror conștiință reflexivă e foarte limitată. Dacă eroul din *Adio, arme* de Hemingway e capabil să-și trăiască lăuntric aventurile, cei din *A avea sau a nu avea* nu sunt: conștiința reflexivă și capacitatea lor de analiză interioară nu s-au exersat niciodată ori au fost înecate în whisky. Steinbeck, în *Oameni și șoareci* și în *Fructele mâniei*, zugrăvește – ori mai degrabă evocă – niște muncitori sezonieri, așa cum Caldwell, în *Drumul tutunului* sau în *Micul pogon al Domnului*, evocă țărani săraci și decăzuți, alegând, parcă din plăcere, oameni a căror conștiință e dificil de analizat, fiind foarte redusă...

A existat aici, fără îndoială, snobismul involuntar al „idiotului satului”; romancierii americani au manifestat față de el – din felurite rațiuni legate, desigur, de ei și de regiunile lor – o anumită afecțiune. Dar chiar prin acest artificiu al subiectului, romanul găsește pe o cale nouă: el renunță la orice formă de analiză, pentru a nu înfățișa, dintr-un om, decât reacțiile exterioare. Procedeu – vom spune – și a fost într-adevăr un procedeu, chiar dacă, cu puțină pedanterie am invoca în ajutorul lui, teoriile *behavioriste*. Dar acest procedeu dădea naștere tehnicii reținerii psihologice și realismului brutal. Arta care nu înfățișează decât *gesturile* personajelor și nimic din gândurile lor își creează, implicit, o „dificultate”, dar o dificultate „binecuvântată”, care poate fi la fel de fructuoasă pe cât a fost alexandrinul în poezie. În *Poștașul sună întotdeauna de două ori* sau în *Străinul*, James M. Gain ori Albert Camus folosesc această constrângere pentru a traduce sensul fatalității...

<sup>1</sup> Claude-Edmonde Magny: *L'âge du roman américain*, Éd. du Seuil, 1948, p. 50.

<sup>2</sup> John Dos Passos: *Paralela 42*, trad. de Radu Lupan, Editura pentru Literatură Universală, în curs de apariție.

Pe de altă parte, înlăturarea analizei, obiectivitatea rece, înlăturarea „stilului” romancierului, chiar plăcerea de a zugrăvi dezmoșteniți, fără a-i trăda printr-o descriere paternalistă, era eficace în crearea noului stil românesc: ea dădea senzația directă a vieții colectivităților umane slab dezvoltate: *tramps* din S.U.A., țărani din regiunile înapoiate ale Italiei sau Spaniei, metiși și indieni din Statele Americii latine.

În aceste țări se va dezvolta realismul obiectiv. În centrul și în nordul Europei, în Franța, Anglia, Germania etc., nu mai există indigeni în mizerie; intelectualii, pe de altă parte, trăiesc în mijlocul unei vieți literare intense, centralizate, unei literaturi sofisticate. Dar, la națiunile unde inegalitatea socială e mai accentuată, creația literară mai puțin concentrată, nevoia esențială la mijlocul secolului al XX-lea era un roman cu intenții generoase, cu un stil rece, puternic prin conținut, roman în care intelectualul izolat e în contact nemijlocit cu suferințele și viața oprimată a poporului, dorind să le traducă în deplina lor cruzime: *Ciro Alegria* și indienii din Peru, *Gabriel Casaccia* și metișii din Paraguay, *Ignazio Silone* și țăranii din sudul Italiei, *Jesús Fernández Santos* și țăranii din Spania, *Juan Goytisolo* și micul popor madrilen.

\*\*\*

Nu există nici o măiestrie vizibilă în acel realism spaniol a cărui înflorire are loc după 1950. Doar evocare directă, fără intervenția autorului, a unei vieți sociale aspre, dense, înăbușite. Un sat care se învecinează cu *huerta* valeneiană, un grup de oameni redați într-o viziune confuză, contrastantă, într-o lumină slabă; locul unde se pune la mezat apa rarismă, dreptul de a utiliza timp de o oră sau două pe săptămână, pentru a iriga pământul, un strâmt canal de irigație:

„O sută de cefe. O sută de capete. O sută de oameni.

Toți o sută, asemenea lui: tulburați, neliniștiți, nerăbdători; supuși licitației. Fiecare vrând să-l întreacă pe celălalt. Să-l egaleze. Să nu rămână mai prejos. Îmbrâncindu-se. Socotindu-și în șoaptă suma de bani numărați de-o mie și una de ori înainte de a pleca de-acasă și de a porni care pe drum, care pe potecă sau direct peste deal, pentru a veni aici. Numărându-i din nou, cu vârful degetelor. Trăgând cu coada ochiului pentru a nu fi văzuți sau surprinși. Vrând să se încredințeze că le ajung, că vor putea să cumpere apă pentru pământurile care încep să moară încetul cu încetul. Cu gurile uscate, cu buzele strânse, cu fețele crispate, tremurând, cu teama, oboseala și furnicătorul minut al așteptării în mâini și în genunchi.

În fața lor estrada, masa, crucifixul și omul.”<sup>1</sup>

Stilul amintește de ritmul sacadat al lui *Malraux*, aproape asintactic; acțiunea e trăită nemijlocit: „Fiecare vrând să-l întreacă pe celălalt. Îmbrâncindu-se.” Tema și intenția sunt însă altele. Conștiința neliniștită a protagonistului a dispărut. Neliniștea difuză aparține acum masei umane. Neorealismul spaniol zugrăvește viața colectivă și, mai precis, viața colectivă trăită la un nivel colectiv: evocare directă, fără eleganterie literară, a vieții în stare brută, a vieții micilor sate aride, a țăranilor duri și năpăstuiți din Spania; sau materialul nou, oferit de populația marilor orașe: mici funcționari, muncitori necalificați, vânzătoare și comisionari.

Noul roman spaniol transcrie acest material, fără a-l înfrumuseța, chiar fără a-l interpreta. Împreună cu o parte a Italiei, Spania e singura țară occidentală unde intelectualii-romancieri aduc în scenă personaje care nu sunt intelectuali sau burghezi. Nu e vorba atât despre o literatură de protest social, cât despre un roman care găsește în „clasele de jos” un material uman mai bogat: un țăran spaniol, un mărunț funcționar spaniol sunt într-o mai mare măsură oameni în adevăratul înțeles al cuvântului decât un burghez, un aristocrat sau un intelectual, care trăiesc într-un univers factice. Trebuie să adăugăm că, dintre țările occidentale, Spania este cea mai sensibilă la patosul, la drama (umană, adică individuală ori socială, materială ori spirituală) ce constituie destinul propriu oamenilor; este țara unde destinul e luat în tragic.

\*\*\*

Înainte de puternicul flux care-i aduce, către 1950, afirmarea, acest realism dur a avut câțiva precursori. Războiul civil a dus la desprinderea intelectualilor spanioli de filozofia și estetismul caracteristice generației din 1930; primul precursor a fost un transfug al războiului civil, un exilat; *Arturo Barea* a scris *Uzina*, *Strada*, *Flacăra*, începând din 1939, mai întâi în Franța, apoi în Anglia (trilogia a fost publicată în Argentina). Fiu de meșteșugar, Barea este autodidact și aceste trei romane, gândite la maturitate și în timpul exilului, constituie confesiunea unui fiu al poporului: realitatea și viața într-o avalanșă de adevăruri. Stilul lor nu e încă atât de precis, de dur, ca acela al „noii școli”; ele reprezintă însă

<sup>1</sup> Castillo Navarro: *Moarte la licitație*, trad. de Darie No-văceanu, Editura pentru Literatură Universală, 1963, p. 13.

un document de largă amplitudine romanescă, înflăcărat și coerent totodată, lipsit de duritatea voită și reținută a celor ce-i vor urma. Barea e mai degrabă un strămoș decât un precursor. Alături de el, trebuie să vorbim despre Ricardo Fernández de la Reguera, un scriitor veritabil, ale cărui opere au apărut abia prin 1954, dar a căror inspirație datează din timpul războiului civil. Ricardo Fernández de la Reguera a fost înrolat, geografic, în trupele lui Franco. *Povara armelor* este războiul trăit de un combatant anonim, într-un stil realist sever: brutalitățile vieții, brutalitatea războiului. Faptele, fapte cotidiene de război, vorbesc prin ele însele, fără nici un comentariu al autorului; aici apare pentru prima oară obiectivitatea crudă a noii școli despre care vorbim. Ea se manifestă aproape în același timp și la Sébastian Juan Arbó, în *Drumurile nopții*: un roman dur despre țăranii catalani, amestecând, într-un stil sobru și sec, răutatea oamenilor, mizeria înăbușitoare, adevărul crud al pământului secătuit cu acel sens lucrețian, pesimist și delicat, al tristeții, al erorilor și speranțelor umanității, din generație în generație. Tocmai această sete de viață, ascunsă sub brutalitățile vieții, va constitui mai târziu fondul „psihologic”, foarte discret de altfel, al noului roman spaniol: „Nici oboseala muncii, nici necazurile existenței, nici mizeriile fiecărei clipe nu le puteau înfrâna instinctele.”<sup>1</sup> Și totuși Arbó nu are nici astăzi locul ce i se cuvine, de „mare precursor” al noii generații a cărei naștere el a anunțat-o; a scris prea devreme pentru ca „ai lui” să-l recunoască.

Actul de naștere al înnoirii romanului este *Stupul* de Camile José Cela, publicat în 1951 la Buenos Aires. C. J. Cela fusese mai înainte un scriitor abil și ambiguu, cunoscut încă din 1942 printr-o altă operă plină de cruzime, dar încă estetizantă, *Familia lui Pascal Duarte*. *Stupul* joacă rolul de „catalizator” pentru noile tendințe, slujind drept semnal, drept punct de pornire și, uneori, drept model marelui val al reînnoirii. Madridul în 1942, adică într-una dintre perioadele lui cele mai înăbușitoare. Pentru prima oară (cel puțin de la Galdós și Baroja) era înfățișată viața colectivă, plină de suferințe, prăfuită, înflăcărată, banală, a neînsemnaților locuitori ai orașelor, cei care muncesc cum pot, rătăcesc și fac trafic prin cafenele, cei care n-au primit nimic de la societate, nici de la viață, și au totuși dorința arzătoare de-a trăi, dorința nefolosită, vie, constituind, dincolo de descrierea crudă a existențelor mizere (chiar dacă ele sunt și pitorești), un discret fond optimist al frescei și rațiunea ei de a fi. *Stupul* lui Cela folosea stilul obiectiv al romancierilor americani din generația precedentă, narațiunea fără comentarii, numită de un critic francez, doamna C. E. Magny, „ochiul camerei de filmat”: un roman unde autorul nu intervine, unde nu se spune nimic din ceea ce n-ar fi putut fi perceput de obiectivul cinematografic sau înregistrat de un aparat acustic.

Romanul despre care vorbim (publicat în America de Sud de C. J. Cela care trăiește în Spania) a slujit de model, chiar și prin abilitățile lui, unei generații pe cale de a descoperi acest material (viața în stare brută a neprivilegiaților) și, în același timp, această tehnică (obiectivitatea totală a povestirii). Dintre valorile vieții spaniole, se mai păstrează doar una: setea de viață a poporului incult, care, spre deosebire de alte păături sociale, are o valoare mai mare decât cea care i se recunoaște.

Noul roman va studia deci viața poporului și insuficiențele ei. *Jarama* de Rafaël Sánchez Ferlosio (care debutase cu un roman poetic, *Alfanui*) aduce în scenă, pe aproape șase sute de pagini, tinerii fără ocupație, funcționari ori muncitori, care se plimbă duminica pe malul râului Jarama, din apropierea Madridului.

Un naturalism obiectiv, fără comentarii: un roman foarte lung, consacrat în întregime descrierii unui pionic al tinerilor din mahalalele Madridului, lucrători în comerț sau în uzină. Câte-o notație pitorească relevă banalitatea dialogului care nu e altceva decât stenograma dialogului real, simplu, anost, insipid: „Acolo sus, soarele imbibă arborii cu lumină, străpungându-le frunzișul alcătuit din multiple nuanțe de verde. Străvezimea lui metalică tremura în interstițiile frunzelor (...). Desena cercuri mici, ca niște monezi de aur, pe spatele lui Alicia și Mely, pe cămașa lui Miguel, scânteia în centrul fiecărui cerculeț al sticlăriei, pe farfuriile de aluminiu, pe tabla gamelelor, pe cratița roșie, pe ulciorul cu *sangria*, totul așezat pe șervetele albe ori colorate cu pătrate albastre, întinse în praf.

- Santos ăsta înghite niște bucăți! Are unul din accesele alea, individul! Mamă, ce mai halește!
- Trebuie să ai grijă de tine, scumpule. De altfel nici cu tine nu mi-e rușine.
- Nu sunt nici pe jumătate ca tine. Tu nu te oprești, mergi până dai de fund.
- Îți face plăcere să-l privești, spuse Carmen.
- Da? Ascult-o bine, tu ăla, îți dai seama? Simte o plăcere să-l vadă mâncând. Asta da, logodnică,

nu?”<sup>2</sup>

Nu se petrece nimic în tot romanul; plictis, glume, nițică dragoste și, la sfârșit, un accident banal, un „accident duminical”; pateticul rezidă în lipsa de ocupație a acestor tineri, doritori să trăiască, plini de

<sup>1</sup> Sébastian Juan Arbó: *Camins de la nit*, 2 vol., 1935.

<sup>2</sup> Rafaël Sánchez Ferlosio: *El Jarama*.

viață, robuști, dar lipsiți de orice ideal (fără să fie conștienți de asta). Nu se poate spune același lucru despre *Jocul mâinilor* de Juan Goytisolo, unde confuzia tinerilor devine mai conștientă, fiind însă studiată într-un mod, poate, cam prea sistematic. Existențe sufocate, aduse la exasperare: de aceea micul oraș e luat deseori drept cadru, cum se întâmplă, de pildă, în *Cercul* de Goytisolo ori în *Printre persani* de Carmen Gaite (doamna Ferlosio).

Se cuvine de asemenea amintită cruzimea posomorâtă a „faptului divers” din *Ceialți* de Luis Romero sau din *Nu era de-ai noștri* de Cadellans (Premiul Nadal, 1958).

Dar acesta e doar aspectul negativ al romanului nou: pruritul stupidității, al violenței ori pur și simplu al plictisului pe care „stadiul înapoiat de dezvoltare” îl naște în oameni. Romancierii spanioli îndrăgesc până și violența pentru aspectul ei pozitiv; deși abătută de la izbucnirile firești, ea alimentează setea de viață a oamenilor. Această sete de viață este cea pe care noua generație o va înfățișa ca pe o forță implicită, ca pe o valoare implicită, în zugrăvirea dură și severă a vieții obișnuite. Și nu numai a vieții obișnuite, ci și a vieții colective în măsura în care setea de viață nu mai este aici, ca în romanul tradițional, privilegiul unui suflet frământat, ci clocotul societății umane. În aceste romane spaniole nu există, la drept vorbind, nici „eroi”, nici personaje în prim plan. Camilo José Cela evocă întreaga societate nevoiașă a unui oraș, titlul *Stupul* fiind foarte semnificativ. *Cercul* lui Goytisolo descrie o zi de sărbătoare, *Jarama* lui Ferlosio – o duminică a mahalalelor, *Azi, 27 octombrie* de Laura Olmo are drept personaj principal un mare imobil. Drama nu se mai petrece într-un individ, ci în vălmășagul vieții celor sărmani.

Nu e numai duritate în această apologie ocolită a vitalității umane. Se întâmplă ca în locul mâniei ori necazurilor unui adult să apară viziunea ascuțită a copiilor, folosiți pentru a ivi căldura umană din decrepitudinea vieții. Așa procedează Goytisolo în *Doliu în paradis*, unde rectitudinea ființei umane se manifestă la copiii sensibilizați de mizerie, opuși adulților degenerați. Fervoarea copilăriei e utilizată într-o mai mare măsură de către Miguel Delibes (*Fiul meu Sisi, Drumul*); fără a-l face anost, Delibes transformă copilul în judecătorul – treaz și resemnat – al unei lumi imperfecte și i se întâmplă să cadă în sentimentalism. Același sentimentalism i-l reproșăm uneori Anei Maria Matute (*Familia Abel, Timpul*), care scrie povești crude și delicate, perfecte din punct de vedere al construcției și al forței de emoționare, lipsite de acea răutate proprie celorlalți romancieri din generația ei.

\*\*\*

De aceea, făcând bilanțul, nu sentimentul absurdității ni se revelează cu osebire. Ci, mai degrabă, apologia omului, apologia surdei, oarbe, mutei încăpățănări umane: forma elementară, sălbatecă, inconștientă, stângace, deseori brutală și grosolană a elanului vital al oamenilor. Drama nu se naște din absurditatea vieții, ci din violența pe care i-o opune omul. Cel mai net, mai dur, mai înflăcărat dintre romanele acestea, *Cei mândri* de Jesús Fernández Santos, prezintă un sat copleșit de soare, de mizerie, de intrigile și ipocrizia măruntelor notabilități. Aici vrea să pătrundă un medic de la oraș, adică un intelectual. El se izbește nu de mizeria însăși, ci de „cei mândri”: dezmoșteniții care manifestă, în plină mizerie, o mândrie brutală, rea, ireductibilă. Această răutate – conchide medicul – este traducerea, sublimarea forțelor obscure ale acestor oameni, transformate, din cauza împrejurărilor nefavorabile manifestării lor firești, în duritate și suspiciune.

Aceste forțe, dacă ar găsi un prilej, ar putea deveni intelectuale, morale, spirituale. Dar viața dură a oamenilor le oprimă, ele neputându-se dezvolta. Și atunci se transformă într-un prurit al violenței, al necazului, al răutății uneori. • Romancierilor spanioli le place însă această violență pentru aspectul ei pozitiv: deși abătută de la izbucnirile firești, ea alimentează setea de viață a oamenilor. Această dorință arzătoare de a trăi este cea pe care noua generație o va înfățișa ca pe o forță implicită, ca pe o valoare implicită, în zugrăvirea dură și severă a vieții obișnuite. Și nu numai a vieții obișnuite, ci și a vieții colective în măsura în care setea de viață nu mai este aici, ca în romanul tradițional, privilegiul unui suflet frământat, ci clocotul societății umane. • la fel ca mai sus, s-ar putea să fie eroare de tipar •

Una din temele fundamentale ale romanului spaniol este *sentimentul inutilității* omului. Exista un contrast puternic între înăbușirea vieții și setea de viață, contrast pe care-l exprimase romanul „revoltei”. Dar până acum Nietzsche, Barrés, Gide, D. H. Lawrence, Camus, de pildă, traduseseră revolta *conștientă* a unui erou care o analizează pe măsură ce o trăiește. Alegând, asemeni romancierilor americani, eroi nonconștienți, neintelectualizați, cărora nu li se poate aplica artificul autoanalizei, romancierii spanioli dau o altă rezonanță temei. Atunci când Gide se revoltă lucid, problema rămâne de ordin moral și intelectual, întrucâtva teoretic. Atunci când Fernández Santos zugrăvește țărani înrăiți de sărăcie, ori Goytisolo – niște adolescenți care comit o crimă stupidă (*Jocul mâinilor*) fiindcă nu-și găsesc nici o întrebuințare, e vorba de cu totul altceva: în timp ce Gide știe *de ce* alege o anume atitudine – comentând



din belșug respectiva alegere – eroii lui Goytisolo sau Fernández Santos nu știu *de ce* sunt stupizi ori plini de cruzime... Problema se amplifică, ajungând până la un fel de „psihanaliză socială”. Conflictul dintre dorințele umane și posibilitățile practice de dezvoltare a omului nu mai e localizat la un intelectual care se autoanalizează; el este studiat la cei care îl trăiesc, fără a fi conștienți de acest lucru.

Romanul realist spaniol oscilează deci între descrierea unei existențe înăbușitoare și evocarea forțelor elementare ale vieții care vor să destrame această atmosferă înăbușitoare. Interesul acestui roman stă deci într-un „conflict” cu atât mai patetic cu cât este redat nu într-o formă intelectuală, ci socială și subconștientă. Acest conflict explică, dacă facem psihanaliză socială, sălbăticia țăranilor lui Sébastian Juan Arbó, Luis Romero, Jesús Fernández Santos; necazurile, prostia, fanfaronada „flăcăilor de la oraș” la Camilo José Cela, sau la Luis Romero, în *La Noria*; tineretul delicvent, înfățișat cu cruzime de către Goytisolo în *Jocul mâinilor*. Potrivit acelorași intenții acționează și un cineast, Bardem, precursor, înaintaș și model al acestei generații de romancieri, în *Moartea unui ciclist*, în pofida tehnicii învechite, el opunea, pornind de la un fapt divers, versiunea oficială și drama morală. În *Calle mayor* tratează și el conflictul dintre existența înăbușitoare și nevoia inconștientă și disperată de a „evada”: un orașel de provincie, fermecător, pitoresc, mort: câțiva tineri – victime ale lipsei de rost – care pun la cale o farsă tragică: vor să convingă o „domnișoară” de treizeci de ani, la fel de fără rost, că este iubită de unul dintre ei, care o va lua de nevastă, în realitate nici unul neavând posibilitatea materială de a întemeia un cămin.

Această viziune crudă, violentă, ultrarealistă traduce punctul de pornire al omului, starea lui originară, conflictul dintre mizerie și înflăcărare. Dacă mizeria – socială sau psihologică – se va atenua, elanul omului se va putea preciza, se va putea spiritualiza. Meritul romanului spaniol contemporan constă în faptul că, fără idealizări facile, a pus problema umană în cea mai brutală și mai pură simplitate.

\*\*\*

Aceeași a fost, într-un mod mai continuu, și vocația realismului italian. De la *Pâine neagră* de Giovanni Verga (publicat în 1880), la *Pâine și vin* de Ignazio Silone (1937), și la *Ciociera* de Moravia (1957), nu există nici o soluție de continuitate, ci un tip de roman obiectiv, perpetuat – prin *Povestirile crude* ale lui Pirandello – într-un mod continuu, de la „verism” la „neorealism”, adică de la originea naturalistă până la expresiile cele mai moderne. Genul e în același timp realist, sobru și patetic; el trece de la regionalismul țărănesc la arta cea mai netă, mai seacă, mai nudă, fără a suferi de loc, sau aproape de loc influența intelectualismului, a spiritului de analiză psihologică sau a romanului cu rezonanță socială ori metafizică.

Baza „verismului” italian – mult anterior influenței „romanului american” – e expresia aproape de loc intelectualizată a unei realități nonintelectuale. Deși e intelectual, romancierul renunță, în cadrul verismului, a arăta acest lucru altfel decât prin cuvântul bine găsit, prin sobrietate, prin descrierea exactă; el refuză subtilitățile spiritului, analiza psihologică, privirea aruncată spre spectator și chiar ispita întrucâtva școlărească a pitorescului. Începând din 1930, Ignazio Silone afirmă în *Fontamara* această artă lipsită de complezențe. Un sat sărman, descris fără grandilocvență: asprimea vieții, casele prăfuite, mizeria: „Fontamara este, la nordul lacului secat din Fucino, satul cel mai sărac și mai înapoiat din Marsioa. Jur-împrejurul unei biserițe șubreze, se văd, în spatele unei coline pietroase, vreo sută de case, toate cu un singur cat, neregulate, informe, înnegrite de vreme (...) Cele mai multe din vizuinile astea nu au decât o singură deschizătură care e în același timp ușă, fereastră și horn. Înăuntru – pământ bătătorit și pereți de piatră – locuiesc, dorm, mănâncă și procrează, toți laolaltă, pe rogojină, bărbați, femei, copii, măgari, porci, capre și găini.”<sup>1</sup> E aici o precizie din care lipsește orice fel de trucaj; nimic din răsfățurile, din interesul pur „literar” pentru „savoarea pământului”, manifestat de alte forme ale „romanului țărănesc”. Un *fapt uman*, prezentat în toată nuditatea lui și studiat ca atare, fără a se urmări „pitorescul”. La fel, în 1945, Carlo Levi evoca, în *Cristos s-a oprit la Eboli*, pământurile pustiite ale Lucaniei, satul cu case albe și șubreze, zdrobit sub povara rutinei, a administrației și a notabilităților, satul unde „țărani trăiesc cufundați într-o lume care se desfășoară fără determinări, unde omul nu se deosebește de pământul său, de animalele sale, de bolile sale (...); acolo există numai adâncă resemnare a unei firi îndurerate.”<sup>2</sup>

Țărani săraci pe pământuri neirigate, lucrători la terasamente, salahori, oameni simpli ale căror necazuri sunt povestite cu un talent simplu, constituie materia principală a verismului rural italian, aproape necunoscută romanului francez. Romancierul poate fi un intelectual, elaborarea unei povestiri comportând pentru el o activitate intelectuală, dar subiectul povestirii nu e câtuși de puțin intelectual.

<sup>1</sup> Ignazio Silone: *Fontamara*, Rieder, 1934, p. 7.

<sup>2</sup> Carlo Levi: *Cristos s-a oprit la Eboli*, trad. de Mia Constantinescu-Iași, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 81.

Romanul nu ridică o „problemă”, el se hrănește din viața cotidiană. Personajele lui sunt cei „simpli”: un ucenic (la Valerio Bertini), un lucrător agricol (Beppe Fenoglio, *La Malora*).

Acești romancieri italieni sunt „regionaliști”. Inspirația lor rămâne străină de capitală, universul lor e „un colț al pământului”: sate aspre din Apenini sau din Abruzzo, orașele din sud, cocioabe din Sicilia și la turinezul Carlo Levi și la sicilianul Elio Vittorini. Lumea rurală închisă și dură, familia sărmană, acesta e cadrul a mai bine de jumătate din aceste povestiri romanești. Viața materială are o importanță simplă și primordială: „Tatăl meu (...) pierduse mult din voința și tenacitatea sa. Noi, fiii, munceam ca și înainte, deși el ne îndruma și ne ajuta mai puțin. Dar, la prânz și la cină, ne găseam tot mai des în fața terciului de porumb și tot mai rar în fața brânzei gustoase. Și, la Crăciun, nu mai vedeam apărând smochinele sau mandarinele. Mama muncea îndoit la fabricarea brânzei fermentate, dar nu ne lăsa să ne atingem nici măcar de firimiturile de pe marginea hârdăului. Și când a aflat că la Niella *arbarella* se vindea mai scump cu o centimă decât în ținutul nostru, s-a dus s-o vândă acolo...”<sup>1</sup> Peste astfel de „detalii” romanul francez trece, în general, destul de repede. Ele sunt obsedante în romanul italian, care are miros de brânză și de nucă, și unde alimentația eroului constituie o problemă romanească.

\*\*\*

Și viața urbană trezește adesea interesul pentru cei umili. Acesta e domeniul lui Vasco Pratolini, romancierul ulicioarelor din Florența, al acelor străduțe înguste unde cumetrii încearcă, într-un mod mai mult sau mai puțin cinstit, să câștige un ban, să găsească o combinație sau să pună la cale o glumă, gavroși toscani, meșteșugari care câștigă atât cât să trăiască. Mizerie, dragoste, fanfaronadă, simplitate, o populație cvasimedievală, plină de viață, lipsită de complicații evocă Pratolini în *Prietenii*, *Cartierul*, *Cronici populare*, *Fiicele lui San Frediano*. Și peste toate acestea, o filozofie umilă și senină: „Viața e o celulă destul de ciudată; cu cât ești mai sărac cu atât se reduc metrii pătrați pe care-i ai la dispoziție. Important e să ajungi la acel echilibru lăuntric datorită căruia lumea să-ți apară la fel de nemărginită ca și cerul.”<sup>2</sup>

Viața urbană burgheză, rafinată, convențională, cu psihologia ei mondenă atât de diferită de cea a oamenilor rudimentari, ocupă aici un loc infinit mai mic decât în romanul francez. Doar Moravia își situează multe din cărțile sale la Roma, el nu zugrăvește însă mediul intelectualizat al Romei – oare nici nu există – ci descrie Roma așa cum Quarantotti Gambini descrie un colț al Iliriei. Nu se poate spune nici că are intenția de a „zugrăvi”, într-un sens realist ori naturalist, burghezia mijlocie din Roma. Moravia e, pur și simplu, psiholog și moralist și – deși evreu și florentin – a găsit substanță pentru opera sa în plenitudinea frământată a vieții din Roma (*Indiferenții*, *Ambiții înfrânte*, *Conformistul*, *Agostino*, *Nuiele din Roma*). Roma lui nu are nimic aspru; ea este cadrul, banal și solid, al sensibilităților neliniștite, cu aplecări multiple și contradictorii: „Se înnopta (...) peste fluviul livid, care curgea la picioarele zidurilor de piatră, peste podurile luminate, peste țărnul din față, peste acele imobile perforate de ferestre și, dincolo de ultimul pod, peste cupole, peste turnuri (...). Trecători puțini. Sunetele stridente și nerăbdătoare ale clopotului care chema credincioșii la slujba de seară speriau păsările refugiate sub cornișe (...). Tatăl și cele două fete mergeau pe trotuarul pustiu, de-a lungul grilajelor. Cea mică se lăsa târâtă și plângea. Din când în când, tatăl o zgâlțâia ca s-o facă să meargă mai repede. Ea plângea și mai și; sora mai mare se apleca mereu pentru a o consola. Apucară în sfârșit pe o stradă laterală și dispărură.”<sup>3</sup>

Vieții urbane războiul îi imprimă brusc o notă de răceală și de teroare. În *Oameni sau nu* (1945) de Elio Vittorini, se aud pașii solitari ai oamenilor hăituiți în timpul ocupației Milanoului, drama surdă care-i opune pe oprimați – opresorilor...

Zugrăvirea vieții urbane nu se mulțumește însă cu transcrierea sobră și brutală a faptelor sociologice. Realismul social se transforma în realism psihologic. Desperării „economice” i se adaugă disperarea intimă: condițiilor aspre ale vieții materiale, li se adaugă neputința, agonia, sufocarea psihologică. Toate acestea erau înfățișate în *Rube* de G. A. Borgese (1921), în *Conștiința lui Zeno* de Italo Svevo (1923): viața mohorâtă, dramatică, plină de obstacole, neliniștea unei existențe lipsite de semnificație. Explozia se petrece însă o dată ou *Indiferenții* tânărului Moravia (1929), care anunța, cu treizeci de ani mai devreme, cele mai moderne expresii ale cinematografului, cum ar fi, de pildă, *La Dolce vita* de Fellini ori *Noaptea* lui Antonioni: o familie coruptă, exasperare umană ajungând până la isterie, un conflict între egoisme; mama, fiica, fiul, ticăloși și ridiculi, dar violenți, paroxistici, suferinzi,

<sup>1</sup> Beppe Fenoglio: *La Malora*, Einaudi, p. 22.

<sup>2</sup> Vasco Pratolini: *Cronica unor bieți îndrăgostiți*, trad. de Tatiana Papescu-Ulmu, Editura pentru Literatură Universală, 1962, p. 35.

<sup>3</sup> Alberto Moravia: *Ambizioni sbagliate*, 1935.

căutând zadarnic un adevăr, o personalitate, o certitudine umană. Fiul, Michèle, sfârșește prin a-l îmbrățișa pe seducătorul mamei și surorii lui... Ironia, pesimismul, importanța acordată obsesiilor sexuale nu-l abat pe Moravia de la o obiectivitate aproape posomorâtă, lipsita de poezie, incisivă, insistentă...

„Neorealism psihologic”, putem spune, care ne face să ne gândim la neorealismul elaborat, în aceeași epocă dar într-o manieră anglo-saxonă, de domnișoara Ivy Compton-Burnett. La italieni, noua atmosferă a orașului modern, a burgheziei mici și mijlocii, a determinat apariția romanului psihologic, realist, obsesiv, brutal și puternic, care stă la baza întregii opere a lui Moravia (*Frumoasa din Roma*, *Conformistul*, *Agostino* etc.). Romanul acesta traduce instabilitatea psihologică a omului plasat într-o viață ale cărei unice cadre convenționale și morale sunt obișnuința ori fantezia, fiind adesea dezorientat de modificarea nivelului social: *Surorile Materassi* de Aldo Palazzeschi. *Garoafa roșie* de Elio Vittorini. Și, la punctul extrem al acestei angoase, individul blocat în propria-i „indiferență” și neputință care l-au împins la sinucidere pe Cesare Pavese, autorul *închisorii*, *Casei de pe colină*. Cât despre romanele raciniene ale lui Guido Piovene, ele sunt făcute exclusiv din torturi morale...

Denunțare și confesiune, „realismul” italian depășește foarte repede tehnica obiectivă a romanului social, pentru a reveni la exasperarea intimă, la „disperare”. De fapt, într-o țară unde un îngăduitor conformism moral păstrează un rol iritant, „realismul” răspunde unei pătimașe nevoi de protest.

El se exercită însă în două direcții: romanul „obiectiv”, realist, neoverist, influențat la a doua generație de către americani, romanul care zugrăvește satele dezmoștenite, ruinate, sau mahalalele imunde, ascunzând sub obiectivitatea aparentă o încercare de explicare *socială*; de la *Indiferenții* lui Moravia la *Milă pentru milă* de Piovene, un cadru uman populat de inși mai puțini elementari, un roman al exasperării *psihologice și morale*.

La urma urmelor, cinematograful italian a ilustrat limpede această dublă inspirație atunci când, până către 1954, a folosit-o pe prima (*Mantaua*, *Hoții de biciclete* al lui De Sica etc.) și apoi, de puțină vreme, pe a doua (filmele lui Fellini, Visconti, Antonioni)... Uneori aceste două tendințe se amestecă: în *Rocco și frații săi*, Visconti a făcut realism *sociat* studiind problemele sociologice ale unei familii din Sud, ajunsă la Milano și crud realism *psihologic și moral* studiind inconștienta prietenie incestuoasă dintre doi frați dușmani, rivali și îndrăgostiți. În felul acesta dualitatea esteticii romanești – lume obiectivă și lume subiectivă – re apare în arta „realistă” a secolului al XX-lea: drama romanească ori cinematografică e oare o dramă a lumii sau o dramă a conștiinței?

Datorită sobrietății, durității, onestității lui, neorealismul, succesor depărtat și plin de nerv al marilor cicluri naturaliste, are meritul de a pune problemele în termeni adevărați, simpli și preciși... Menirea lui e aceea de a constitui, în al treilea pătrar al veacului al XX-lea, amplă, brutala și veridica formă de expresie a unor arii de civilizație cu o evoluție nu prea îndelungată.

Nu numai Spania și Italia, țări desigur foarte vechi, dar a căror istorie se întrerupe totuși întrucâtva între secolul al XVII-lea și secolul al XIX-lea, dar în special țările noi. Cu Jorge Amado sau Bernardo Verbitsky, neorealismul a câștigat America latină, iar la națiunile mai recente, cum sunt cele ale Asiei și Africii, el se află în gestație, sub specia vechii „fresce realiste” și a pitorescului complezent.

Europa cultivată va trebui să țină seama de această artă planetară, căci realismul – pitoresc local și „dramă socială” – e singurul care poate vorbi despre o anume viață aspră, străină sofisticărilor literare. În acest stil, Alcides Argüedas, de pildă, evocă indienii din Bolivia (*Rasa de bronz*), Alejo Carpentier descrie Cuba (*Împărăția lumii acesteia* sau *Vânătoare de oameni*), Rómulo Gallegos – viața savanelor venezueliene (*Dona Barbara*), João Guimarães Rosa explorează, aducând în scenă ținuturile din centrul Braziliei (*Buriti*), Jorge Icaza evocă Ecuadorul *Copiii soarelui*). De altminteri, raporturile dintre cacici și popor, în *Canaima* de Rómulo Gallegos, amintesc *Fontamara* italianului Silone. Realismul se impune de asemenea atunci când Alan Paton se ocupă, în *Plângi, iubită țară*, de Africa de Sud, când Johan Falkberger își consacră *Cea de a patra veghe* vieții unui pastor în Extremul-Nord norvegian, ori atunci când Franco Salinas descrie în *Squarcio* viața unui pescar sard... În acest sens, neorealismul ajunge la vechea „frescă”, la vechiul „roman de moravuri”, cel în care Illyés Gyula a dezvoltat viața din pusta ungară în *Cei din pustă*, Harold Laxness – savoarea și dramele Islandei în *Salka Valka*, Anne de Vries – aspectele intime ale vieții olandeze în *Hilde*, Panait Istrati – România în *Familia Perlmutter*, sau Ilias Venezis – *Țara lui Eol*. Realismul guvernează și marile fresce ale noii literaturi ruse, ca *Donul liniștit* de Șolohov. Romancierii japonezi aleg de asemenea subiecte foarte realiste: viața stațiunilor termale în *Țara zăpezii* de Yamasaki Kawabata.

Dacă există o artă mondială a romanului, forma sa planetară este, în zilele noastre, realismul sau neorealismul; adică arta romanului pe care Europa o desăvârșise prin 1880. Și numai în cinci sau șase țări, optica romanească a constituit un obiect de cercetare... În ariile noii civilizații, sau în cele recent angajate

pe calea unei evoluții rapide, în Asia, în Africa, în America, romanul rămâne *instrumentul de trezire a conștiinței* locale, individuale sau sociale, așa cum a fost el în Europa noastră de acum aproape un veac

Și totuși, dacă e bine să privim cu atenție marele roman "neonaturalist" pe care îl vor crea popoarele noi, cu o oarecare întârziere față de preocupările noastre, nu-i mai puțin adevărat că, de la *Graal* la Bernanos și la Malraux, imaginația romanescă occidentală a fost cea care, în primul rând, a făcut din roman ceea ce este; formele lui elementare sunt atât de ușor de imitat astăzi!

Pe de altă parte însă, această imaginație a avut destule prilejuri, în decursul a șapte secole, de a se scruta, de a se întreba, de a se nega, de a se contrazice, de a depăși pragul existenței și dificultățile sociale, într-un cuvânt, de a da naștere nu numai tehnicilor frescei sau studiului sociologic, ci și lirismului, romanului mistic sau fantastic. Precum și necunoscutului, misterului, umilinței...

## XIX Dincolo de real: romanul liric și alegoria

*Romanul liric: D'Annunzio, Giono, Pieyre de Mandiargues, D. H. Lawrence. – Spre visul oceanic: R. L. Stevenson, Melville, Edgar Poe, Loys Masson.*

*Pateticul puritan: Nathaniel Hawthorne, Julien Green. – Un fantastic moral. – Irealismul „negru”. – Maurice Blanchot și straniul. – Samuel Beckett: alegorii metafizice. – Rex Warner, Julien Gracq, Dino Buzzati.*

*Avatarurile romanului utopic. – Ernst Jünger: un sens ezoteric al lumii. – Mituri și esențe. – Romanul simbolic.*

Fanatismul „adevărului” și „realului”, descoperite succesiv în secolele XVIII și XIX, a fixat, de aproape trei sute de ani, imaginația europeană asupra cultului realității, al transcripției, al descrierii. N-ar fi fost oare mai firesc ca aici, la porțile imaginarului, să se desfășoare entuziasmul, exaltarea, transfigurarea, fantasticul...? „Un roman ar trebui să fie un act divinatory prin scormoniri lăuntrice, iar nu prin descrierea minuțioasă a unei partide de crichet pe peluza unui prezbiteriu”<sup>1</sup>. Dar romanul se opunea epopeii și voia să excludă miraculosul; el se atașa de valorile „burgheze”, de „natural”, de „documentare”, de „sociologie”, de „adevăr” și, în sfârșit, de „reportaj”.

Și, totuși, „cât de vană e pictura care stârnește admirația datorită asemănării cu niște lucruri ale căror originale nu sunt admirate”, spunea Pascal; or, înainte de era burgheză, „romanescul” însemna ceea ce ne „minunează și ne încântă”, nu ceea ce ne povestește un lucru dinainte știut. De altfel, alături de „oamenii așa cum sunt ei”, chiar cea mai pură tradiție școlărească lasă loc pentru oamenii „așa cum ar trebui să fie”, așa cum ar fi putut fi...

Dincolo de real și de cultul său, povestirea este cuprinsă totuși de o febră care o smulge din banalitate, îi dă un suflu diferit de cel al transcripției abile și fidele. Se va vorbi în acest caz de „romanul liric”. În operele lui Giono de dinainte de 1940, de pildă, maiestatea îndrăzneată a imaginilor este suficientă: natura se mărește căpătând dimensiuni biblice, omul devine actorul unei drame în care statura sa e multiplicată, adevărul romanesc nu mai este cel al analistului inimii omenești, al jurnalistului, al reporterului, ci al omului care respiră amplu, conștient de grandoarea vieții cosmice care-l înconjoară: „Noaptea sosi într-o mare răbufnire de vânt. Ea nu veni asemeni apei, ca un flux nevăzut printre arbori, ci fu văzută fășnind dincolo de văile de la răsărit. A înaintat dintr-o dată, mai întâi până la marginea fluviului, apoi, în timp ce ziua mai zăbovea un pic peste colinele din partea asta, s-a pregătit, zdrobind răchitele sub marile ei labe negre, târându-și pântecul prin noroaie. La prima adiere de vânt, sări. Era, acum, acolo departe, cu răsuflarea-i rece; aici, totul era alintat de trupul ei plin de stele și de lună.”<sup>2</sup>

Să lăsăm lumea și ființele să cânte. Prea multă vreme, prea des aservit „veridicului”, romanul a exclus acest cântec. Dacă e o „artă”, atunci trebuie să fie mai mult decât o înregistrare, decât o cronică. Strămoș îndepărtat al lui Giono din *Fie ca bucuria să-mi dăinuie*, Gabriele D'Annunzio, deși putred de atâta retorică, descrie în *Gioconda* pe cea care „merge cântând, fiica liberă a mării; ea merge, iar pletele-i lucioase, negre ca pana corbului, nesupuse pieptenului, îi năpădesc gâtul de zeiță, fruntea virginală și frumoșii ochi limpezi”. Contează prea puțin clișeele acestor fraze risipite în vântul unei poezii convenționale. Esențialul este ca lenta respirație a romanului să se extindă aici în văpăi și în imagini. De la un D'Annunzio învechit în propriile sale tremolouri se trece, în 1956, la un André Pieyre de Mandiargues, ale cărui teme sunt, în *Crinul de mare*, identice celor din *Gioconda*; numai că sunt mai sobre, fiind scrise într-un stil mai sec. O narațiune mai sinceră, la fel de senzuală și, în general, la obiect: o plajă din Sardinia, o fecioară bogată, independentă, care în mândria ei se hotărăște să-și ia un amant de ocazie, un tânăr frumos și tăcut, într-un brădet, după ce i-a fixat cu grijă și răceală circumstanțele întâlnirilor. Fără a mai scoate o vorbă, eliberată, ea se scaldă apoi în mare și pleacă a doua zi la Milano și în lume. Te gândești la îndrăznelile lui David Herbert Lawrence, la neliniștea densă din *Amanți și fii*, la prelunga povestire senzuală, naivă și perversă din *Amantul doamnei Chatterley*, la divagațiile despre Mexic.

Aprinderea simțurilor înalță astfel narațiunea până la poem. Numai un cititor incult – cel care nu cunoaște și nu poate citi decât „stilul” vremii sale, atât de efemer totuși – nu-i va găsi în vremea noastră decât pe Giono sau Pieyre de Mandiargues. Am putea însă merge mai departe, până la Chateaubriand: voluptățile din *Atala* trezesc lesne zâmbete în zilele noastre, dar altădată au încântat și pervertit cititori

<sup>1</sup> Lawrence Durrell: *Clea*.

<sup>2</sup> Jean Giono: *Le Chant du Monde*, Gallimard, 1934, p. 72. 360

care nu erau cu nimic mai prejos ca noi... Neliniștea lui D'Annunzio, atât de supărătoare datorită stilului său afectat sau datorită fanfaronadelor sale, a reușit să lege într-un fel morbid și senzual, dragostea, moartea, sinuciderea, mireasma florilor ofilite, angoasa metafizică, în acel roman nietzschean, care se cheamă *Triumful morții* și care – lăsând la o parte clișeele – nu poate fi recitat fără tulburare. La urma urmelor între această carte și un roman de Pieyre de Mandiargues nu-i nici o altă deosebire în afara celei de stil.

Ca și febra dragostei, febra senzuală a lumii face din evocarea romanescă o lume miraculoasă: „Simțeam o disponibilitate fără limite, iar vântul, ale cărui bătaii îmi fac rău azi, îmi șoptea sfaturi, de pildă, să mă cufund în apa verde, să înot către vizuinele murenelor, să mă arunc sub măracinii purpurii și de acolo să mă târăsc până la bârlogurile unde *ea* (cine?) va veni să se întindă alături de mine (nu-ți vine în minte „silfida” lui Chateaubriand?), într-o cameră vizitată de vulpi, să mă cațăr pe vârful stâncilor și să privesc soarele în față până când nu voi mai zări nimic în afară de sângele meu, clocotind sub văpaia unei arsuri elementare.”<sup>1</sup> Dar poate că această plenitudine a simțurilor este o cucerire târzie a artei românești, atâta vreme supusă cenzurii naive care a făcut din roman un gen „burghez” în sensul rău al cuvântului. În afară de D'Annunzio, de Lawrence, de Giono, de Ramuz, care ajung uneori la un suflu poetic, sau de un Giraudoux mai tainic, există oare multe romane „lirice”?

\*\*\*

Departate de „realitatea” pedantă, cu psihologia și studiile ei „sociale”, există plaje și sori: pentru roman – lumea aventurii în care totul e straniu, în care universul este o enigmă, și nicidecum ambianța meschină a unui mic-burghez. Robert Louis Stevenson își ducea cititorii din secolul trecut către insule: *Insula comorii* nu este numai un roman pentru tineret, ci acea însorire și legendă. Și totuși dimensiunea miraculosului sau a care visează.

Paradis inaccesibil al insulelor, mit străvechi al oceanului, în care romanul liric devine roman mistic și legendă. Și totuși dimensiunea miraculosului sau a fantasticului se obține prin sugestie, fără ca intriga să iasă din veridicul realist, întreaga epopee a lui *Moby Dick* se poate rezuma la o campanie de vânatoare de balene. Și numai datorită îndârjirii mistice a căpitanului Ahab, datorită seminebuniei care îl împinge în urmărirea balenei albe, Melville modifică coordonatele realității până la a da impresia unei obsesii și chiar a unui supranatural.

Același lucru se întâmplă, în 1956, în romanul atât de melvillian al lui Loys Masson, *Broaștele țestoase*: un echipaj alcătuit din aventurieri, mirajul stevensonian al unei comori, o corabie încărcată cu gigantice broaște țestoase și, pe deasupra, obsesia ciumei aduse la bord... Nimic care să nu facă parte din realitate și totuși ansamblul se organizează ca o aventură în afara lumii, ca un coșmar livid sub soarele tropicelor. Este aici o întreagă artă poetică a romanului, întemeiată pe teme straniului și obsesiei, care creează un fantastic fără intervenția fantasticului... De altfel, una din cărțile cele mai reușite ale acestui gen – gen care în repetate rânduri a ales mările australe drept decor – *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* de Edgar Poe, nu recurge la supranatural decât în ultimele pagini; dar, pornind de la o îmbarcare clandestină, o revoltă, un seminaufragiu, adică de la evenimente reale, Poe creează o impresie obsedantă de ireal și de vrajă.

Mările Sudului, navigația transformată într-un voiaj de coșmar sau miraculos și impresia constantă a unui mister ce stă în spatele aventurilor și decorurilor, iată un fel de vis-tip al romanului poetic, influențat fără îndoială de *Romanța bătrânului marinar* de Coleridge.

Îmbibat de lirism, extins datorită exotismului sau legendei, „realul” se destramă îngăduind să i se vadă țesătura sau, în spatele acesteia, o lume bogată și confuză.

Nu este vorba, întotdeauna, de o lume miraculoasă. În spatele pânzei pictate a realismului comun, scriitorii care au încercat s-o destrame au zărit monștri sau, mai simplu, propriile lor spaime.

\*\*\*

Dar lirismul și tragedia sunt reasezate, la Nathaniel Hawthorne și în romanul „puritan”, în fundul sufletului omenesc. Ia naștere astfel un alt fel de „irealism” mai mult tragic decât liric, făcut mai curând din terori morale decât din exaltarea lumii: este proba *negativă* a romanului „liric”. Pentru Melville și pentru Hawthorne, „realul”, așa cum îl înțelegem noi, nu există; el reprezintă lumea răului, a incestului în *Pierre sau ambiguitățile* de Melville, a adulterului în *Litera stacojie* de Hawthorne. Viața omenească nu

<sup>1</sup> André Pieyre de Mandiargues: *Le Feu de braise*, Grasset. 1959, p. 32.

se reduce la o serie de fapte pozitive mai mult sau mai puțin interesante sau mizere, care să slujească zugrăvirii unui caracter sau unei societăți; viața omenească este un coșmar în care un suflet stă prins în capcană. În locul descrierii realiste, sentimentul blestemului; în focul "picturii" sociale sau psihologice, o lume halucinantă, deși reală: o lume care nu poate căpăta un sens pozitiv și uman, deoarece omul o interpretează în termenii vieții morale și vieții supranaturale, o umple cu noțiunile de greșeală, remușcare, destin, predestinare.

Și totuși, nici un eveniment supranatural în *Litera stacojie*, nici o intervenție a puterilor nonumane. E creată însă atmosfera – o atmosferă de care, de altfel, Hawthorne voia să se detașeze – universul înăbușitor al societății puritane a Americii de la începutul secolului al XIX-lea, o societate în care femeia adulteră, Hester Prynne, e condamnată să poarte o literă stacojie, un „A” care-i pecetluiește infamia... O intrigă aproape „polițistă”: complicele ei este, fără ca cineva s-o știe, chiar pastorul. O temă de răzbunare psihologică: bărbatul lui Hester desfășoară un joc diabolic alimentându-le celor doi vinovați sentimente de remușcare și de rușine, împingându-i până aproape de nebunie.

Cu o sută de ani mai târziu, provenit din aceeași societate, Julien Green are același simț al tragediei surde în care lumea își pierde realitatea: „Adrienne nu răspunse. I se părea că în această odaie pe care o cunoștea atât de bine. se furișa ceva necunoscut. Avea loc o schimbare indefinisabilă; era o impresie analogă celei pe care o poți încerca în vis, unde anumite locuri pe care știi prea bine că nu le-ai văzut niciodată ți se par familiare (...). Nu aspectul cunoscut al lucrurilor o uluia, ci caracterul lor straniu și îndepărtat.”<sup>1</sup> Ca și la Hawthorne, vinovăția și misterul ființei umane fac ca lumea din juru-i să fie fantomatică, silind-o să trăiască o aventură care *nu mai este* realitatea familiară și observabilă.

„Culpabilitatea” – inconștientă uneori – guvernează și modifică această viziune a lumii. Chiar eliberată de orice spaimă religioasă și de orice obsesie a păcatului, ea scaldă încă, în 1960, romanul *John Perkins* de Henri Thomas: un menaj morbid între două ființe hipersensibile care, deși bântuite de impulsuri nesăbuite, sfârșesc la modul cel mai sordid. În acest roman „puritan”, domină rezonanța surdă, în fundul sufletului omenesc, a sentimentului *predestinării*. Tragedie antică amestecată cu fatalitate luterană, eroul este *sortit*, iar viața nu face altceva decât să-i dezvăluie propria lui damnațiune. Totul este trăit și simțit atunci *în interiorul terorii subiective*. Chiar lumea exterioară, în loc de a exista în sine însăși sau în chip de cadru al unei acțiuni angajate de o *libertate*, se reduce la decorul ireal al unei drame dinainte jucate. Supus în întregime angoasei eroului, romanul refuză „realitatea”, vibrația sa devenind asemeni vibrației coșmarului, prezența sa asemeni halucinației cotidiene.

Fantasmele unui om copleșit de spaime religioase sau morale, dospind „complexe” exasperate, joc al pasiunilor inhibitate și devenite maligne, așa va spune un spirit pozitiv și raționalist. Într-adevăr, romanul angoasei puritane poate fi explicat printr-un fel de înăbușire a omului într-o anumită societate istorică și morală: Hawthorne descindea din judecătorii care au organizat ancheta în procesul vrăjitoarelor din Salem. Și totuși, romanul obsesiei tragice și morale pare o formă mai extinsă a conștiinței românești. Nu este el apropiat și de romanul dostoevskian, nu-l regăsim oare, sub: altă formă, în pasionantele cărți ale lui Mauriac, ori la Kleist, la Kafka, la Julien Gracq, la Maurice Blanchot? Adică, în ultimă instanță, având surse religioase și morale care aparțin tot atât de bine puritanismului, creștinismului ortodox sau nihilismului, catolicismului, neliniștii evreiești, romantismului german, teozofic și francmason sau, mai simplu, ateismului?

Acest „irealism negru” în care aventura umană se îndepărtează de familiaritatea realului pentru a deveni o tragedie indescifrabilă exprimată de episoade sordide nu este decât romanul în care observația superficială a lumii cedează în fața angoasei povestitorului: o formă – pe lângă atâtea altele – a *primatului subiectivului* datorită căreia un roman-poem, un roman-cânt, un roman-strigăt încearcă să se impună în interiorul romanului tradițional consacrat narațiunii sau inventarului obiectiv. Irealitatea provine din faptul că evenimentele obiective sunt lipsite de sensul lor *obișnuit*, de sensul pe care li-l împrumută liniștitorul roman realist, care descrie totul „în maniera fiecăruia”: în loc de a căpăta o valoare pitorească și exterioară, tot ceea ce se întâmplă este resimțit ca un șoc emotiv sau ca o parolă a destinului în *sufletul* eroului. Totul se ivește atunci prin ceața aceea angoasată pe oare o reprezintă o conștiință introvertită, asupra propriilor sale probleme morale și metafizice. Romanul plutește într-o pâclă stăruitoare și ușoară, în care amănuntul insolit devine halucinant, în care ansamblul nu mai este perceput ca ansamblu, nu mai este raționalizat și familiarizat. Impresia de viziune fantomatică și de viziune precisă, amestecate la un loc precum în cărțile lui Dominique Rolin: nimic altceva în *Mlaștinile* decât o familie, tatăl taciturn și autoritar, mama mută și suferindă, copiii sălbatici, exasperați, izolați. Totul este real și ireal, în același timp. Între domnul și doamna Tord, fiica lor Ludegarde, ceilalți copii, nici un eveniment nu este fantastic,

<sup>1</sup> Julien Green: *Adrienne Mesurat*, Pion, 1927, p. 58.

dar totul are o rezonanță stranie deoarece autorul *refuză*, pur și simplu, o viziune familiară și obiectivă a lucrurilor, lăsându-le acel nimb de irealitate pe care-l au în străfundurile conștiinței care visează sau care suferă. Peste mai bine de douăzeci de ani după *Mlaștinile*, această senzație dureroasă și stranie a existenței apăreau romanele și povestirile lui J.-M. G. Le Clézio: *Procesul-verbal* și *Febra*. Universul românesc al acestui tânăr autor, descoperit pe neașteptate în 1964, nu e altul decât lumea hipersensibililor, sortiți vagabondajului, suferinței, neînțelegerilor, și povestind cu fervoare și grație mizeriile condiției umane, cu detaliile lor proustiene, dar învăluite într-o ceață colorată, caracteristică stilului lui Le Clézio. Semnificativă e înrudirea dintre prima carte a lui Dominique Rolin din 1943 și prima carte a lui Le Clézio din 1964. Ea arată că romanul intim, interior, sincer, în loc să fie, ca altădată, frecventat de confidență, este locuit de neliniște și de senzația de ciudat.

\*\*\*

Există ceva ireal în această senzație a celui mai apropiat real. Povestirile lui Maurice Blanchot, *Pedeapsa cu moartea*, *Thomas neștiutul*, *Prea-Înaltul*, îți dau senzația că privești un „negativ” fotografic. Tot ce este de obicei inteligibil devine aici absurd și viceversa, de unde o viziune nu numai inversată, ci radical schimbată, în măsura în care valorile clarobscurului nu sunt aici interpretabile. Irealism cvasimetafizic unde esențial este ca realitatea să fie *nefamiliară* pentru a-i dezvălui cititorului nerealitatea fundamentală. Totul este trăit cu luciditate, ca la Kafka, dar totul contribuie la crearea unei impresii de straniu: aceea a omului care pătrunde într-o odaie goală, ca într-o capcană: „Aș putea spune chiar că, deși eram oarecum dezorientat în această odaie, dezorientarea avea firescul unei vizite oarecare la o persoană oarecare, într-una din miile de odăi în care aș fi putut intra. Singurul vestigiu de anomalie, faptul că nu exista sau nu vedeam pe nimeni, nu altera cu nimic acest firesc. După cât știu găseam situația perfectă, nu doream să văd ușa deschizându-se și intrând locatarul sau locatara care locuiau aici în mod normal. Ca să fiu sincer, nici nu mă gândeam că cineva ar putea să locuiască în acea cameră și nici într-o altă cameră din lume, dacă ar exista cumva, fapt care nici el nu-mi venea în minte. Cred că, în acea clipă, pentru mine lumea era în întregime reprezentată de această încăpere cu pat în mijloc, cu fotoliu și alte piese. Într-adevăr, de unde ar fi putut veni cineva? Ar fi fost o nebunie să sperii că zidurile vor dispărea. De altfel, nu aveam senzația de vid.”<sup>1</sup> Romanul refuză aici gustul acela de realitate familiară care era al lui, pentru a ne plasa într-un univers al obsesiei, al ignoranței, al neliniștii.

Formă nouă a ceea ce a încercat în secolul precedent romanul „fantastic”, dar cu o logică mai puerilă, în timp ce Maurice Blanchot alege în mod deliberat antilogicul, așa cum face și Samuel Beckett, la care narațiunea neagră și illogică capătă un sens aproape simbolic, *Molloy*, *Malone moare*, *Cum este n-au niciodată drept erou*, ca și *Metamorfoza* lui Kafka, decât ființe informe, într-o existență incoloră și nedefinită dominată de o imagine pesimistă a condiției umane.

Povestirea cedează atunci în întregime locul unei opere lipsite de formă definită, ca la Samuel Beckett, scrisă deseori în versete: nici roman, nici poem, ci o viziune care se complăce în a nu fi o viziune a bunului-simț, o viziune nesigură, angoasată, lirică, deznădăjduită, care nu aparține nici unui „gen” literar, care exprimă doar, într-o dezordine elementară, haosul metafizic al omului.

„Și astfel în noroiul negru pe burtă în linie dreaptă puțin mai mult sau mai puțin de două sute trei sute kilometri fie în opt mii de ani dacă nu m-aș fi oprit turul pământului adică echivalentul (...) A rămâne mereu în același loc n-am avut niciodată altă ambiție cu mica mea greutate inertă în această călduță mâzgă să-mi sap vizuina și să nu mai mișc acest vis străvechi care revine îl văd acum că este și va mai fi mult timp încep să știu cât face cât făcea...”

De-a lungul unor monotone versete fără punctuație, într-un monolog disperat care se tot rotește în jurul lui însuși se aude vocea unui om oare trăiește în întunecime și în noroi. Încetul cu încetul se va înțelege că de ani îndelungați el se târăște pe un teren mocirlos, fără orizont, în întunecime, trăgând după el un sac străvechi plin cu cutii de conserve și o cheie pentru a le deschide. Nimic altceva în viața lui decât întâlnirea unui alt om, Pim, care vreme de câteva luni (sau câțiva ani) s-a bălăcit în noroi și el, alături. Căldura șoldului unui ins supus aceleiași condiții a fost de ajuns ca această viață larvară să se împartă în trei etape: înainte de Pim, în timpul lui Pim, după Pim. Nici o concluzie: această ființă vegetativă înțelege, spre sfârșit, doar faptul că e numărul 777.777 dintr-un șir de ființe târâtoare, ca o procesiune de omizi... Și mai înțelege că va muri...

„Să-l blestemi pe Dumnezeu nici un sunet să notezi ora în minte și să aștepti amiază miezul nopții să-l blestemi pe Dumnezeu sau să-l binecuvântezi...” Pare-ai citi din Biblie: „Măruntaiele mele fierb în

<sup>1</sup> Maurice Blanchot: *Au moment voulu*, Gallimard, 1951, pp. 18–19.



mine și n-au odihnă. Mohorât îmi îndrept pașii în afară de lumina soarelui... Am ajuns frate cu șacalii..."<sup>2</sup> Ființa vermiformă, lirică, deznădăjduită și răbdătoare din *Cum este* amintește vădit și foarte îndeaproape pe Iov deasupra maldărului său de gunoi. Înțelegem astfel lungă lamentare, acea lume informă în tenebre, unde, singur, un om se târăște prin mocirlă. Alegorie obsedantă și monotonă a condiției umane, într-un lung poem cu rezonanță metafizică și familiară în același timp. Ca în Iov: versetul e mai sever aici datorită absenței punctuației. Ca și în *Căntecele lui Maldoror*, izbucnirea și forfota imaginilor. Numai că aici este o forfotă posomorâtă: în timp ce angoasa lui Maldoror era ardoare și nebunie supraomenească, Beckett evocă o sub-umanitate: un simbol al omului, ales din sub-uman, existența redusă la un lung suspin în întuneric, expresie a deznădejzii noastre...

\*\*\*

Sub influența difuză a lui Kafka, romanul liric și „irealist” evoluează, cam pe la mijlocul secolului al XX-lea, către o imagine alegorică, voit indescifrabilă. Alegorie care, la Beckett, face apel la sordid, la morbid; sau, dimpotrivă, la un fel de duritate de gheață în *Aerodromul* de Rex Warner, *Deșertul Tătarilor* de Dino Buzzati, *Heliopolis* de Ernst Jünger, *Malul Sirtelor* de Julien Gracq.

Ofițerii și soldații unei garnizoane, aflate la o frontieră pe care inamicul n-o atacă niciodată, prizonieri ai propriei lor așteptări, trăind într-o situație absurdă care multiplică în jurul lor mirajele: aceștia sunt eroii lui Buzzati, atât de apropiați de cei ai lui Gracq. Prezența locurilor, plictiseala munților sau câmpiilor, acest soi de pălăvrăgeală precisă care este viața redusă la o alarmă inutilă, totul reprezintă simbolul limpede al existenței „mobilizaților” născut, fără îndoială, în această generație a anilor de război sau de prerazboi; în același timp însă, un simbol al omului „mobilizat” la frontierele straniului, ale destinului, și care nu primește niciodată vizita straniului, asaltul destinului, care trebuie să afle în ultimă instanță straniul în el însuși, în propria sa tensiune. În propria sa așteptare...

Așa se nascu, în posteritatea lui Kafka, un mit colectiv, aproape simultan la scriitori de națiuni atât de diferite. Mit rece, deoarece e întotdeauna întemeiat pe un fel de legiune: aviatorii lui Rex Warner, pădurarii din *Bărnabo omul munților* de Buzzati, sentinelele din *Malul Sirtelor*. Imaginea unei societăți umane fictive, neliniștitoare, se suprapune mitului singurătății individuale. Alegoria kafkiană primește moștenirea Utopiei.

\*\*\*

Dar Utopia și-a schimbat chipul de la *Noua Atlantidă* de Francis Bacon în 1621, sau de la alegoriile lui Bunyan în *Călătoria pelerinului*. Utopia a fost vreme îndelungată o povestire filozofică: o imagine exterioară, cam rece, a unei societăți imaginare. Ea slujea fie criticării, prin opoziție, a societății existente, ca în *Călătoriile lui Gulliver* de Swift, amuzante dar împănate cu tot felul de aluzii contemporane, fie propunerii unui ideal ca în *Călătorie în Icaria* de Cabet. Descripție amănunțită a unei societăți fictive care posedă alte calități și alte defecte decât a noastră, în *Erewhon* de Samuel Butler sau în anticipațiile lui Wells. Simplu joc intelectual în care, după *Republica* lui Platon, romanul este *utilizat drept mijloc* și nu servește decât expunerii teoriilor. Singura plăcere romanească este cea a depeizării imaginației: ea ascunde însă „lecția”, „morală”, „teza” unei opere fără căldură, pamflet deghizat sau predică romanțată. Mai mult decât episoadele emoționante, adevărul omenesc sau vârtejul imaginației, *ideile* elementare sunt cele care alcătuiesc *Cea mai bună dintre lumi* de Aldous Huxley sau *1984* de George Orwell; anticipări, imagini pur intelectuale ale unei societăți viitoare.

Puțin îi pasă artei romanești că semnificația Utopiei s-a răsturnat: din secolul al XVII-lea până la începutul secolului al XIX-lea ea a evocat o societate viitoare *ideală*; de la Wells la Huxley și la Orwell ea face din lumea viitoare o lume a terorii sau o lume sterilă... În ambele cazuri Utopia rămâne un roman cu teză. În afara ideilor – care nu sunt de domeniul romanului, și care rămân, de altfel, destul de elementare în măsura în care, ca orice formă artistică, romanul nu este făcut pentru filozofia socială – totul pare încă de la început fabricat din cartonul care va alcătui decorurile filmelor de anticipație. Există doar un farmec de „jurnal de călătorie” la Swift, spumos și naiv, în spiritul secolului al XVIII-lea și, câteodată, un anume geniu al manipulării visului științific la Wells.

La mijlocul secolului al XX-lea abia, Utopia, prea simplistă, se contopește cu Alegoria neliniștitoare și metaforică.

Exemplu tipic de roman alegoric învecinat cu Utopia, *Pe falezele de marmoră* de Ernst Jünger este

<sup>2</sup> *Biblia, Cartea lui Iov, XXX, 27–28*, trad. de Vasile Radu și Gala Galaction, Fundația pentru Literatură și Artă, 1938.

o poveste nedefinită, cu țări imaginare, cu soldați-călugări ai spiritului, un fel de cavaleri teutoni ai artei și filozofiei, în decorul ireal și sever, precis și legendar, al unei lumi cavalierești și colorate, Ernst Jünger construiește visul unei mănăstiri aristocratice și virile. Eroii săi trăiesc într-un fel de batalioane sacre, al căror scop nu este nici războiul, nici religia, ci arta unei vieți superioare, între acțiune și înaltele taine ale spiritului: „Pe lângă alte scopuri, Mauritanii voiau să trateze problemele acestei lumi la modul artistic. Ei pretindeau ca puterea să fie folosită asemeni zeilor, de altfel școlile lor pregăteau pentru viață spirite limpezi, libere și constant redutabile.”<sup>1</sup>

Alegoria este aici construcția unei lumi. Gustul pictural al peisajelor este amestecat cu mitologia foarte personală a unui estetic rafinat. Se apelează de asemenea la alexandrinism, la Evul Mediu timpuriu, la imaginile germanice ale unei Italii înstărite, la simbolurile alchimice sau zoroastrice. Înțeleptul mistic poartă numele de Nigromontanus, amicul cel drag, Fortunio sau fratele Otto, iar crudul mânuitor al popoarelor e Marele Pădurar. Țările imaginare se numesc Marina, Alta-Plana, Castelele, Hesperidele. Și, la fel ca *Pe falezele de marmoră*, *Heliopolis* este aventura simbolică trăită lent de către un fel de cavaler-călugăr al spiritului. Vis trufaș, născut din amestecul dintre orgoliu și idealismul filozofic, vis al „societății secrete”, al ordinii misterioase și mistice, din care Raymond Abellio oferă o imagine mai puțin estetizantă și mai violentă în *Fericiți cei pașnici* sau în *Ochii lui Ezechiel sunt deschiși*.

Misterul romanesc nu mai rezidă doar în depeizarea într-o țară imaginară, ci, ceea ce e esențial, în sugerarea unui *sens ezoteric al vieții*. În secretele lor confrerie, cavalerii-poeți ai lui Jünger cultivă o alchimie a contemplației și a acțiunii, ca niște suprarrealiști aristocrați: „Ne place de asemenea să creăm imagini pe care le numim modele. Erau trei sau patru fraze scrise pe o mică foaie într-un metru scurt. Trebuia să găsești în fiecare din ele un fragment al mozaicului lumii, așa cum se montează nestematele într-un metal.”<sup>2</sup>

Alegoria și Utopia renunță astfel la simbolismul lor naiv pentru a deveni o căutare secretă a unei înțelepciuni eroice, a unui estetism, a unei arte a vieții, căci finalitatea eroilor spartani ai lui Jünger rămâne cea a unor diletanți: „Fiecare lucru încântător este un dar al hazardului, cele mai bune lucruri din viață sunt gratuite.”<sup>3</sup>

Arta romanescă este în acest caz arta meditației aristocratice: sub aparența unei povești mistice și severe, rezervate, semețe, se sugerează un fel de valoare ezoterică a actelor și evenimentelor. Astfel, într-o artă, în același timp cerebrală și senzuală, într-un alexandrinism tragic, se exprimă visul germanic al idealismului filozofic, al unei vieți „esențiale” care ar putea fi realizat printr-o dublă asceză, a acțiunii și a contemplării estetice. Un vis limitat deseori la o mică societate ce disprețuiește oamenii, vis aristocratic, exprimat uneori în termeni mai largi. În *Jocul perlelor de sticlă* de Hermann Hesse este pusă în joc întreaga societate: o lume imaginară, un univers utopic în care viața socială ca și cea individuală se dezvoltă urmând o artă platoniciană sau pitagoreică, matematică și muzicală în același timp. Raportul misterios între Esențe și lumea existenței, între Idei și aparența vieții, folosește la fel de bine simbolul, alegoria, utopia în *Orașul de dincolo de fluviu* de Hermann Kasack sau, în Franța, în romanele irealiste și violente, ceață iradiată de lumină, ale lui Marcel Schneider, *Cele două oglinzi*, *Prima insulă* sunt în același timp legende și confesiuni nervaliene. Eroul romanesc se mișcă într-o lume strălucitoare și plină de neliniște care este traducerea alegorică a viselor și pasiunilor sale.

Aci, în acest roman irealist al secolului al XX-lea, utopia încetează a mai fi tratată pentru ea însăși sub o formă didactică întrucâtva simplistă; ea este utilizată drept pretext de meditație, de visare, de evocare a Esențelor care se ascund în spatele lucrurilor. Ea își găsește farmecul în depeizare, iar decorul pitoresc, psihologic și moral din *Utopia* de Stefan Andres se întemeiază pe mitul mediteranean: așa precum Jünger exprima o înțelepciune ezoterică prin imaginea „cavalerilor teutoni ai artei de a trăi”, Stefan Andres creează o alchimie a artei de a trăi pornind de la sensul concret al existenței, leneș, pasionat, uneori ascetic, al popoarelor mediteraneene. Nu este oare aici, în ciuda tonului mai realist, mitul moral al lui Nikos Kazantzakis, absența utopiei din *Hristos răstignit a doua oară* sau din *Alexis Zorba*?

În toate cazurile, depeizarea utopică servește pentru a crea cititorului impresia că viața poate avea un sens secret și că un anume univers imaginar, ori mai mult sau mai puțin real, posedă acest secret. Se impune astfel, de cele mai multe ori, tema societății secrete, ca la Ernst Kreuder în *Cei de negăsit*, la Junger, la Abellio și, altădată, la Wells, în visul simplist al unei societăți dominate de tehnocrați invizibili. Dar Wells nu studia decât un mecanism social simplificat; romanul simbolic-allegoric năzuiește, în plus, ca, folosind fabula, să facă sensibil misterul ce leagă viața aparentă de viața profundă, anecdoticul de

<sup>1</sup> Ernst Jünger: *Auf den Marmorklippen*, 1939.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 31

esențial.

Hermann Hesse, Ernst Jünger, Marcel Schneider oferă *în același timp* o povestire adevărată și sensul ei simbolic. Artă romanului nu constă nici în a descrie, nici în a imagina; ci în a crea o fabulă densă și opacă în care se manifestă cu egal relief rezistența și contingenta realității, precum și febra elementară și posesiunea elevată a spiritului care vrea să-i dea un sens. Este un „roman simbolic” în întreaga accepțiune a termenului. Deoarece se instalează în intervalul care există între realitatea comună și realitatea esențială, între existență și esență, între lumea trăită și lumea ideală a spiritului. Simbolul, constant și voluntar, este aici trăsătura de unire între universul ideilor și universul aparențelor. Romanul nu este nici viață, nici ideal, ci raportul dintre ele cizelat fără încetare: „Două sunt calitățile care alcătuiesc romanul, așa cum o stofă este țesută din două fire: una rezidă în autor și în libertatea lui, iar cealaltă în lume și în necesitatea ei. Celei dintâi îi dau numele de *principiu al autarhiei* în timp ce numele ultimei ar fi *principiu al universalității*. Din acest punct de vedere, cosmosul este romanul lui Dumnezeu. Rezultatul acestei interpretări este că, în cel mai bun caz, romanul nu poate deveni decât simbol, deoarece nici autarhia, adică libertatea perfectă, nici înțelegerea universului în totalitatea sa nu-i sunt date autorului. Dar fiecare din marile romane păstrează un reflex din amândouă, aceasta constituind bucuria imanentă a lecturii. Lectorul este în același timp în lume și în afara lumii.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ernst Jünger: *Heliopolis*.

*Romanul de curte: Perceval, Ciclul Graalului – Gérard de Nerval și investigarea mistică. – Romantismul german și „starea de legendă”. – Alain-Fournier și André Dhôtel. – Magia destinului. – Seducțiile „miraculosului” mistic.*

Dincolo de alegoria savantă și poetică alimentată de un vis de înțelepciune sau de științe ezoterice, dincolo de romanul „irealist” fascinat de sensul secund al lucrurilor, dincolo de tentația simbolurilor și a misterului, se perpetua nostalgia *romanului mistic*, această descoperire a secolului al XIII-lea.

Degradat încă din Evul Mediu în roman cavaleresc, apoi în roman romanesc, ignorat în mod deliberat de raționalismul clasicilor, redus de postclasicim la povești cu zâne, romanul mistic va fi redescoperit de romantismul german și, în Franța, trăit de Nerval. Dăruit apoi poezilor – există un roman „mistic” al lui Rimbaud sau al celui Neiubit – el supraviețuiește în taină în secolul al XX-lea la Alain-Fournier sau la André Dhôtel. La limita romanului, deoarece romanul vrea realitatea în timp ce romanul mistic trăiește într-o lume nefantastică, dar colorată de supranatural.

Tema sa este aceea a „căutării”. Omul nu trăiește aici decât pentru a *căuta* în real ceea ce este sublimare și transfigurare a realului, *revelația* care se ascunde în el. Cel dintâi dintre acești „căutători” – paladini ai Evului Mediu, „vizionari” ai epocii moderne – se numea Perceval (Parsifal).

Un roman cavaleresc neterminat de Chrétien de Troyes dă naștere ciclului mistic al Graalului. Generate de inspirații exotice diverse, venite poate de la barzii celți sau influențate de un sens oriental al visului și al simbolului, romanele Graalului oferă o lume de luminozitate, de profunzime și de mister subiacent, nu prea diferită de cea pe care le-o cerem astăzi lui Julien Graeq sau lui André Dhôtel. Bogăția lor este făcută pentru a surprinde; pătrunzi într-o povestire, dar ca pe o potecă într-o pădure. Povestirea sa divide iute, se ascunde sub arbori, ivindu-se apoi într-un luminiș. Luminii proiectate de aventură îi urmează cea a visului și a vrajei, fără ca fantezia să devină gratuită și să capete un sens definit care să o epuizeze. Un vis prea real și o aventură neîncetat reînnoită, căutarea unei semnificații deseori întrevăzute, apoi pierdute sau regăsite, iată *Căutarea Graalului*.

Faptul că un tânăr, Perceval, este ispitit de drumeție, de falsele zări ale pădurii și ale văilor, că el folosește șiretenia față de mama sa pentru a o părăsi, iată o mică dramă, de sute de ori tratată în alte moduri sau în alte lumi, plasată aici într-un univers simplu și dens. Nu lipsește nici gustul drumurilor lungi, imaginea „cavalerului” care joacă în secolul al XIII-lea rolul pe care îl vor juca în secolul al XX-lea imaginile exploratorului și aviatorului. Dar romanul mării plecări a adolescentului este repede urmat de un altul, al cărui caracter straniu și fascinant evocă lesne autori mai moderni. Până și în stil și în imaginația aproape incongruentă: pe malul unui râu, Perceval întâlnește un rege care prinde pește. Ciudată viziune a unui rege, prea puțin academică, apropiată, chipurile, de acea ironie impusă de feeria modernă. Grație acestui rege, Perceval este introdus seara într-un castel unde, bine primit, asistă la scene ciudate. Un șir de oameni, în tăcere, traversează solemn și întristați parcă odaia în care se află o lance și o vază. Procesiunea dispare pe ușă, fără ca Perceval să îndrăznească a cere cea mai mică explicație.

A doua zi, după ce a părăsit castelul în care a fost găzduit, ajuns în plină câmpie, tânărul se întreabă dacă n-a fost cam stângaci și sfios; ceea ce a văzut îl intrigă, simte nevoia de logică, de claritate, vrea să se întoarcă pentru a afla. Se întoarce: castelul nicăieri. Și în ciuda tuturor eforturilor, precum Augustin Meauines în căutarea „locului” unde a petrecut de asemenea o noapte fără să-i înțeleagă sensul, Perceval nu va regăsi niciodată castelul.

În secolul al XIII-lea în jurul acestui mister fortuit se organizează o imensă epopee: *Perceval*-ul neterminat al lui Chrétien de Troyes, pregătit de legenda arturiană a imitatorilor lui Geoffroy de Monmouth, de *Lancelot* al lui Chrétien de Troyes însuși, continuat de *Lancelot în proză* și de o întreagă serie de romane de valoare inegală, care se suprapun și se completează. Creștinizată, vulgarizată uneori, încărcată de episoade de magie sau de vrajă, ori chiar de secvențe „romanești”, tema se impune: „căutarea” – adică aventura mistică în care eroul pornește în căutarea sensului ascuns al vieții: impresia unui destin pecetluit, a unei găsiri, a unei enigme mistice, a cărei semnificație și revelație trebuie descoperită sau, mai degrabă, cucerită.

*Ciclul Graalului* rămâne dificil de citit. Nu numai stilul a suferit schimbări din secolul al XIII-lea, ci și sensibilitatea, turnura frazei și, mai ales, optica povestirii. Totul este juxta pus, fără acea „legătură” care constituie o conștiință și cu care este obișnuit lectorul modern. Transcriptiile în franceza modernă rămân prea apropiate de text; ar fi interesant să citim *Graalul* rescris liber de vreun contemporan ca

Dhôtel. N-ar fi nici un sacrilegiu: Joseph Bédier a compus cu pricepere *Tristan și Isolda*, din câteva texte medievale adaptate, abil culese, în întregime regândite.

\*\*\*

Continuatorii – în proză – ai Graalului din secolul al XIV-lea au făcut din el ceva anost, transformându-l în roman de aventuri și în roman-foileton. Dar schema romanescă subzista pe ascuns și se ivește din nou la romantici: o aventură ciudată, personală, aproape onirică sau, de cele mai multe ori, fără vreo intervenție vizibilă a supranaturalului, omul este invitat în taină să caute în viața-i proprie un ansamblu de „semne” și de întâlniri care au o valoare simbolică și mistică. Astfel Nerval, în *Sylvie*, descoperă încetul cu încetul că întreaga lui viață a fost comandată de acea zi din copilărie când, într-un parc, în apropierea unui castel de cărămidă cu colțuri de piatră, aflându-se într-un cerc de copii nimeri în fața unei tinere fete, Adrienne, pe care legea dansului o silea să-l sărute pe frunte.

Acest „moment privilegiat” – asemănător cu noaptea privilegiată pe care Perceval a trăit-o în castelul Graalului – este clipa unei revelații. Gérard este atunci marcat cu semnul visului, el știe că viața înseamnă să *regăsești* ceva ce ai pierdut și pe care cu greu îl poți bănuî. În interiorul existenței trăite pe plan realist, se înscrie în filigran o enigmă care este cea a destinului nostru mistic. A fost de ajuns o primă întâlnire magică pentru a se declanșa „o serie fericită sau fatală de care depinde întregul viitor”<sup>1</sup>. întreaga existență este „fermecată” și vrăjită de un joc simbolic care se desfășoară pe nevăzute, în spatele existenței. Mistic consacrat de „sărutul reginei”, Gérard din *Sylvie* își vede destinul legat de necunoscuta a cărei întâlnire i-a deschis porțile extazului: prea puțin importă dacă această tânără a devenit, pe planul existenței banale, o călugăriță, prea puțin contează faptul că într-o stare de seminebunie, Gérard crede că a regăsit-o, reîncarnată sau dedublată într-o actriță de care este îndrăgostit. Actrița nu este zâna, călugărița nu-i regina, iar Gérard delirează; dar esențialul este *chemarea* care l-a marcat, *căutarea* care a urmat. Eroul din *Sylvie* nu caută o femeie, ci sensul profund și intim al vieții sale pe oare a crezut că-l zărește odinioară pe peluza castelului lui Henric al IV-lea... Potrivit tradiției cavaleresti, mistică ea însăși, acest sens ascuns al vieții personale capătă chipul unei imagini feminine, îmbracă în roman forma unei iubiri inaccesibile – dar nu-i altceva decât simbol, iar febra și prospețimea romanului rezidă în elanul mistic ca atare.

Un vis ascuns în viață, grație unui chip de femeie, simbolizează sensul misterios al destinului personal. Eroul este omul care trece prin încercări simbolice, potrivit tradiției inventate de Graal: femei inaccesibile sau castele inaccesibile. „Castele din cărți de joc, castele din Boemia, castele în Spania, iată primele halte la care trebuie să se oprească orice poet. Ca faimosul rege a cărui poveste ne-a spus-o Charles Nodier, posedăm cel puțin șapte asemenea castele în răstimpul vieții noastre rătăcitoare – și prea puțini dintre noi ajung la acel faimos castel din cărămizi și piatră, visat în tinerețe – din care vreo frumoasă cu plete lungi ne zâmbește îndrăgostită de la singura fereastră deschisă...”<sup>2</sup>

Viața capătă atunci o culoare de legendă, ea devine enigmă și itinerar pe un plan intim și simbolic, fără a evada totuși și fără a se risipi în întregime în feerie. Nimic mai real – delicat și poetic totuși – decât decorurile din *Sylvie*, regiunea Valois, bătrânii codri, mica Sylvie, fermecătoare dar foarte telurică și grație căreia visul nu se „desprinde” niciodată de realitate. *Trilby* și mai ales admirabila *Zână a firimiturilor*, la Nodier, păstrează și ele alura unei povestiri veridice și vioaie. Feeria pătrunde aici pe nesimțite, cu mai puțină putere de convingere decât la Nerval, totuși: un simplu dulgher își consacră viața unei ființe care este în același timp o femeie bătrână și neinteresantă și frumoasă și mistica Belkiss...

\*\*\*

La fel, în *Urciorul de aur* de E. T. A. Hoffmann, studentul Anselm este un personaj realist, perfect situat într-un orașel burghez, îndrăgostit de fata „domnului subdirector Paulmann”. Omul care îl introduce în universul simbolic nu este la început decât un funcționar, arhivarul Lindhorst; și totuși, sub lumea reală se lasă simțită la anumite momente lumea mistică, acea lume în care arhivarul este încarnarea unuia din spiritele creației, amantul Florii de Crin, tatăl acelei Serpentina care-l atrage pe Anselm în afara vieții reale.

Realism grotesc al existenței comune și magie a universului simbolic sau mistic (Veronica și Serpentina în *Urciorul de aur*) se amestecă și se ciocnesc în opera lui Hoffmann; *Prințesa Brambilla*

<sup>1</sup> Gérard de Nerval: *Oeuvres*. Gallimard, vol. I, p. 404.

<sup>2</sup> Gérard de Nerval: *Petits châteaux de Bohême*. *Oeuvres*, Gallimard, vol. I, p. 95.

oferă, într-o atmosferă de carnaval, același contrast și același amestec ca și *Quintus Fixlein*, *Hesperus* sau *Jubileul* de Jean-Paul Richter. Ceea ce rămânea patetic și „topit” la Nerval devine ironic, agresiv și mușcător la romanticii germani.

Profund și frământat în același timp, violent poetic, dens, inextricabil, Arnim, care, mai mult decât a scris, a trăit un „roman mistic” cu Bettina, exprimă lupta dintre inconștient, vis și real în *Isabela din Egipt*, cu o mare risipă de vrăjitorii și rădăcini de mandragora. Dar acest „fantastic”, pentru noi destul de arbitrar astăzi, deși rămâne puternic, nu predomină întotdeauna. Romantismul germanic se extinde apoi asupra epopeii mistice cam lente a lui Brentano, *Romanțele șiragului de mătănni*; este înnebunit de sensibilitate și senzualitate mistică în *Lucinda* lui Schlegel, se transformă în roman „de ucenicie” cu o pură și lentă poezie în *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, cu visul „florii albastre”; își păstrează aspectele pitorești, savoarea de legendă în *Ondine* de La Motte Fouqué, în *Peter Schlemihl* (omul care și-a pierdut umbra) de Chamisso; ori îi prilejuiește iui Hölderlin disertația spiritualistă și helenizantă din *Hyperion*.

Romantismul german este o lume pe care trebuie, eventual, s-o iubești în sine. El nu este cunoscut în Franța decât sub acest aspect pur și simplu „fantastic” pe care a vrut să-l extragă – chiar din epoca romantică – din *Povestirile lui Hoffmann*; sau datorită gustului său pentru legendă ori povești fantastice. În ciuda stilului său ironic sau mios, în ciuda invenției bufe sau colțuroase, el constituie totuși mai mult decât un simplu joc al imaginației, forma pre-modernă a romanului mistic. Eroul este aici omul care ghicește, în spatele vieții, un sens ascuns al acesteia... Fiecare om reîncepe lumea și istoria ei, pe care fiecare om, de asemenea, o isprăvește. Iar povestirea romanescă devine atunci un vâl în spatele căruia este lăsat să freamăte un mister. În *Sylvie* sau în *Urciorul de aur* reapare tema lui Perceval, omul care a văzut pentru o clipă un secret și a cărui viață întreagă va fi o „căutare”, deoarece vrea să regăsească „starea de miracol romantic”, să atingă „revivificarea stării de legendă, renașterea prin amintiri și presimțire a regatului originar dispărut”<sup>1</sup>.

\*\*\*

Universul modest și miraculos al tânărului căruia o imagine, o aventură, i-au descoperit sensul magic al vieții, este cel din *Cărarea pierdută*, acel roman al lui Alain-Fournier, cam disprețuit astăzi pentru că a fost iubit prea tare. Mitul romanului mistic capătă aici forma sa cea mai discretă într-o Sologne de odinioară; misterul *Cărării pierdute* ar fi cu neputință în epoca bicicletei...

Ca și Perceval, Augustin Meaulnes scapă într-o buna zi de educatorii săi prudenți, cutreieră lumea, are o „revelație”: noaptea uimitoare, când din toate părțile, într-un „loc”, sosesc copii pentru a asista la o sărbătoare de copii, care era totodată o căsătorie între copii. Castel abia întrezărit, rădăcit, logodnă mistică, magia unei sărbători asemănătoare procesiunii Graalului, lungă amintire întreținută de acest mic elev de școală primară care a încetat de curând să poarte pantaloni scurți. Totul e aproape artificial în punctul de plecare al acestei legende moderne, care, sub aspectul veridicului, n-ar putea trece hotarul anului 1900. Dar esențialul nu-i aici, el stă în nostalgia pe care Meaulnes o nutrește la amintirea escapadei sale, stă în acea impresie atât de puternic și dulce comunicată cititorului a unei *fuziuni* ce se impune între întâlnirea magică și „cavalerul” care caută s-o reînvie. Este întreaga vrajă a romanului mistic discret; așa cum îl va reînnoi, treizeci de ani mai târziu, André Dhôtel.

La Dhôtel de asemenea, fie că este vorba de *Nicăieri*, de *Străzi în zori*, de *Bernard cel trândav*, de *Nepotul lui Parencloud*, într-o provincie monotonă și umedă, un tânăr șters și hotărât, cu un spirit precis, dar visător totodată, are într-o bună zi, în cursul unei întâlniri, revelația vieții sale, sensul destinului său. Întâlnire scurtă și stângace, unde esențialul, potrivit tradiției simbolice a romanului mistic este, ca la Nerval, ca la Hoffmann sau Novalis, ca la Alain-Fournier, o imagine feminină... Începe atunci o lungă și lentă aventură, plină de erori, în care eroul, trecând prin tot felul de încercări, în cadrul unei vieți de provincie, înăbușitoare, complexă, secretă, își urmează „căutarea”. Tânăra fată zărită pentru o clipă este – precum Yvonne de Galais din *Cărarea pierdută* – e aproape cu neputință de atins, de recunoscut, de regăsit; angajată ea însăși într-o aventură personală, familială, în care „cavalerul” pătrunde cu greu: un unchi sau un frate – precum Franz de Galais – ajuns el însuși în lumea celor dinafară legii, o atrage acolo pe fată. Iar Percevalul secolului al XX-lea trebuie să regăsească, trecând prin mari dificultăți, tânăra fată zărită pentru o clipă în această lume ezoterică a oamenilor de la marginea societății: ȣiganii lui Franz de Galais.

Chiar dacă cel dintâi este pe nedrept lăsat în seama lecturii tinerele fete, chiar dacă ultimul a

<sup>1</sup> Maurice Blanchot: *Le livre à venir*. Gallimard, 1959 p. 213.

rescris mereu același roman pe care publicul nu era în stare a-l recunoaște, admira și consacra, este limpede că Alain-Fournier și André Dhôtel au atins, pentru secolul nostru, perfecțiunea discretă și patetică a acestui roman mistic care, vreme de șapte secole – adică de la originea romanului modern european – a exprimat, la limita romanului realist sau psihologic, intenția spiritualistă originară a imaginației occidentale.

La modul cel mai tainic – considerat de intelectuali ca și de masa cititorilor o simplă „fantezie poetică” – romanul mistic exprimă discret magia destinului. În 1927, în Rusia sovietică, Alexandr Grin publica *Cea care aleargă pe valuri*: încă o dată, epopeea mistică și vrăjitoarească a unui om care aleargă după o imagine, dar de data aceasta în cadrul unui roman melvillian al mărilor necunoscute, un pic de magie, câteva referiri la legende nu alterează admirabilul cânt al vieții și al misterului, jocul aventurii și al miturilor. Tot așa, la sfârșitul secolului al XIX-lea, un danez destul de grotesc de altfel, prin teoriile sale istorice, Jensen, scria o poveste minunată a vieții simbolice și mistice, *Gradina*; Sigmund Freud s-a făcut de râs psihanalizând-o.

Rareori – în afara câtorva romantici germani – un „fantastic” vulgar se amestecă cu romanul pe care Chrétien de Troyes, Nerval, Alain-Fournier, André Dhôtel l-au scris, fiecare în epoca lui, cu discreția cuvenită. Încercând să sugereze, cu o stranie dulceață, că viața omului are un sens ascuns, că dincolo de țesătura banală a existenței se vede cum transpare uneori sensul ei simbolic, romanul mistic folosește miturile. Mituri foarte simple, întotdeauna: castelul sau „locul” pierdut, imaginea feminină zărită pentru o clipă, de neșters și plină de mister, aventura și rătăcirea, „momentele privilegiate”, viața omenească percepută în același timp ca o succesiune de evenimente reale și ca descifrare a unui labirint... Farmecul acestui roman subjugă; și chiar romanul cel mai realist, mai documentar, mai psihologic, mai banal, orice roman în definitiv, conține, în mod obscur – fie și foarte diluat – acest farmec.

## XXI *Miraculos și fantastic: de la feerie la „ficțiunea științifică”*

*Diminuarea miraculosului. – Feeria și fabula. – Frenezia fantasticului: de la Edgar Poe la Barbey d'Aurevilly. – Imaginația exasperată. – Fantasticul englez. H. G. Wells și ficțiunea științifică. – Clasicii americani ai genului. – Un miraculos latent: imaginația nedomesticită.*

Prin romanul mistic sau simbolic, alimentat de legendă sau de lirism, miraculosul adaugă un prinos de „vraja” realului. Într-o lume care are un sens ascuns, eroul este un rătăcitor. El descoperă, descifrează ori cercetează îndelung. Această căutare implicând prin ea însăși o poezie surdă devine de fapt mai importantă decât scopul ei. Valoarea mistică a Graalului stă în imposibilitatea atingerii lui, magia atenuându-se atunci când eroul ajunge până la el pentru a nu găsi însă decât o luminiță și o predică...

Imaginea Graalului, a multiplilor Graali, e una din vrăjile romanești. În fiecare roman există un Graal ce trebuie descoperit, căci fiecare roman presupune un mister, o căutare, o aventură, o semnificație, la început ascunsă. Și, astfel, orice roman e, într-un sens, „miraculos”. Miraculos diminuat, miraculos de ordin social sau psihologic, uneori pur și simplu polițist... În romanul mistic, miraculosul constituia sensul *ezoteric* al existenței; visele și nebunia lui Nerval (după cum existase și o nebunie a lui Roland) arată că viața lui a avut un alt sens decât cel aparent. Romanul liric înseamnă și el o îmbogățire a aparențelor; Giono nu evocă, în *Fie ca bucuria să-mi dăinuie*, numai bogăția senzuală a pământurilor sărace și a sufletelor simple, el îl evocă pe Pan, evocă Destinul; tot așa, Melville nu vorbește numai despre mările Sudului, ci și despre vocație, despre fatalitate...

Dar, în pofida misticismului sau a lirismului – ori, poate, tocmai datorită lor, datorită convingerii și credinței oferite de ele – realitatea și suprarealitatea (uneori supranaturalul) se contopesc. Nimic mai realist decât *Perceval* sau *Sylvie*. Între existența trăită pe planul prozaic și sensul ezoteric pe care-l poate căpăta ea, nu există nici o „separație”, nici un hiatus, nici o opoziție.

Dimpotrivă, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, atunci când un exces de raționalism sărăcește sensul vieții și al aventurii, feeria și *fantasticul* încep să separe credibilitatea cotidiană de credibilitatea excepțională, bunul-simț de entuziasm sau de credință; suprarealitatea ori supranaturalul sunt prezentate ca un fel de primejdie de a cădea în păcat, ca un fel de spaimă. Se obține astfel un *efect* sigur, renunțându-se însă la *naturalețea* cu care imaginația poate accepta că același fapt are o dublă valoare, o dublă semnificație. În timp ce romanul mistic sau liric introduce cu inocență neverosimilul în banal, romanul „fantastic” îl tratează ca și cum ar fi cu neputință să-i dăm crezare.

\*\*\*

Într-o epocă sceptică, miraculosul își pierde savoarea, transformându-se în *feerie*. În *O mie și una de nopți*, traduse de Galland între 1704 și 1711, în afara unui erotism exotic, nu căutam decât o lume imaginară de care zâmbeam fermecați. *Poveștile* lui Perrault satisfac și ele această nevoie de *fabulă* a unui secol ce amestecă duiosia cu răceala: un neverosimil intenționat, afectat, agresiv, o feerie micșorată, liliputană, o gentilețe aparentă ascunzând o oarecare cruzime și, parcă, un oarecare sadism. Ceva care aduce cu un bunic viclean ce se joacă cu nepoțica, făcând pe prostul, dar neîncetând a fi subtil. Nu e una dintre cele mai neînsemnate nerozii ale secolului al XIX-lea aceea de a fi hrănit sufletul infantil cu povestea abilă și fals naivă inventată de secolul al XVIII-lea. *Poveștile* doamnei d'Aulnoy erau, cu siguranță, mai inofensive, cu feeria lor drăgălașă și nu lipsită de vivacitate. *Pinocchio* de Collodi, scris, într-o perioadă mult mai apropiată de noi, pentru copii, plin de sentimentalism și de umor italianesc, nu e lipsit pe alocuri de cruzime.

Dar, adesea, feeria este alterată de un zâmbet în fața ei însăși. Nu din dragoste pentru copii folosește ea formula basmului; o face pentru a se autocaricaturiza, dintr-un soi de „complex” sau de precauție: atras de fantastic, de poetic, de mistic, autorul râde de el însuși și se scuză în propriii lui ochi și în ai cititorului, prin folosirea ficțiunii infantile.

Numai la anglo-saxoni jocul își pierde din violență, deoarece, abandonând temele crude și îndrăznețe ale pseudoinfantilismului emotiv (căpcaunul, lupul, zâna cea rea, cu toții *mâncători* de fete – fapt foarte semnificativ...), el rămâne pe un plan pur intelectual, plasându-și speculațiile pe planul logic, nu pe cel afectiv. *Peter Pan* de James Barrie și, mai ales, admirabila *Alice în țara minunilor* de Lewis Carroll speculează *nonsensul*: Alice se înecă în propriile-i lacrimi, nu înțelege nimic din conversațiile



suprarealiste ale invitațiilor la ceai, măsoară când șase metri, când șase centimetri, dar, între ea și iepurele alb, între ea și Regele cărților de joc nu există nici cel mai mic raport afectiv traumatizant sau ambiguu, cum e acela dintre lup și fetiță. *Feeria nonsensului* se situează în planul cerebral, în planul cunoașterii, nu în planul emotiv.

Departate de a reîmpropăita sentimentul profund al existenței prin introducerea în banalitatea realului a unei iluminări transfiguratoare, feeria rămâne un divertisment *la limita* realului. Exceptându-i pe romanticii germani, feeria nu vede în ea însăși decât un joc, un joc în care povestitorului i se pare că arta lui e mai însemnată decât povestea, doar Nodier lăsându-se întrucâtva convins de fabulele lui. Numai Cazotte, fermecător fără a fi ironic și ușuratic, neliniștește în *Diavolul îndrăgostit*; ne trebuie mult timp pentru a ghici, pentru a accepta că adorabilul paj care se împrietenise cu Don Alvaro, care devine apoi blonda, strania și umila Fiammetta, ar fi o încarnare a diavolului... Agilitate și sentiment al straniului se amestecă în mod admirabil la acest precursor al fantasticului.

\*\*\*

Dar, începând de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, *fantasticul* s-a impus ca atare. Formă degradată a miraculosului mistic, el devine un gen precis în Anglia atunci când se întemeiază pe o *impresie de teroare*, indiferent dacă acestei terori i se va da sau nu o explicație naturală. Castele cu stafii, fiori nocturni, un întreg arsenal de groază căzut repede în desuetudine – iată invenția Annei Radcliffe; *Castelul Otrante* de Horace Walpole utilizase deja unele din aceste procedee. Teroare artificială de altfel, căci misterul se și transformă în mistificație. Lewis creează o neliniște mai intensă în *Călugărul*, prin personalitatea brutală, senzuală și misterioasă a eroului său care vestește *Portretul lui Dorian Gray* de Wilde. Și la Gautier, și la Bulwer Lytton, și în opera de tinerețe a lui Nerval, precum și la toți romanticii germani, vom găsi nenumărate povești romantic-fantastice.

Autorul se străduiește întrucâtva să admită *posibilitatea* unei intervenții supranaturale, de obicei aceea a forțelor demonice ori răufăcătoare. *Mâna tăiată* a lui Nerval, după care se va face, în 1943, un film, este istoria unei mâini magice tăiate de un călău, mână investită cu însușiri felurite și care poate fi grefată pe brațul oricui dorește să aibă respectivele însușiri.

Totul se petrece aici în domeniul *legendei bizare*, pe care o luăm ca atare, dar cu un oarecare recul, cu o oarecare detașare; arta supremă, fiorul suprem constă în faptul că, timp de o fracțiune de secundă, credem în acea legendă, sau, cel puțin, timp de o fracțiune de secundă, ne lăsăm pradă obsesiei evenimentelor ce ne sunt prezentate cu abilitate. Pe de altă parte, autori vizionari, cum sunt Hawthorne și Edgar Poe, excelează uneori în crearea acestei impresii înșelătoare. Trebuie să remarcăm că în *Cărăbușul de aur*, Poe nu urmărește decât această impresie, pentru ca la sfârșit să se amuze distrugând-o. Tot ce păru-se magie și mister se explică rațional. Misterul subzistă, căpătând un sens simbolic și moral în *Zăbranicul pastorului* sau în *Mantoul lui Lady Eleonore* de Hawthorne. Celebra carte a lui Stevenson, *Straniul caz al doctorului Jekyll*, captivantă prin fabula conținută și prin valoarea ei „exemplară”, se întemeiază pe un fantastic destul de banal: dedublarea unui om în ființă spirituală – Jekyll, și în brută – Hyde, nu o admitem decât în chip de postulat al unei povești morale.

\*\*\*

Mai halucinant va fi fantasticul parapsihologic, unde straniul este rezultatul dereglării spiritului uman, stăpânit de propriile lui spaime, ca tragica aventură a nebuniei din nuvelele lui Maupassant (*Le Horla*), sau halucinațiile de care Sheridan Le Fanu se eliberează exprimându-le. Nimic supranatural sau fantastic nu există nici la Barbey d'Aurevilly, în afara faptului că personajele sale au reacțiile psihologice ale unor oameni – cel mai adesea femei – „posedați” de diavol... O atmosferă burgheză, o aventură secretă, culisele societății secolului al XIX-lea și, în mijlocul lor, un fenomen straniu, despre care nu știm dacă e un caz de nebunie sau de „posesiune”. Suflet de bătrân medieval, jumătate baron, jumătate călugăr, devenit ziarist în epoca realistă, Barbey d'Aurevilly are nostalgia vremurilor când lumea credea în diavol; întregul lui talent urmărește ca dincolo de anecdotele de cabaret sau de alcov *să facă să se simtă* diavolul. De asemenea *Povestirile crude* ale lui Villiers de l'Isle-Adam care, la modul nobil și rece, bătându-și joc de viața reală, de viața intelectualilor din Paris, sugerează foiala monștrilor din spatele ei. La Huysmans, Jean des Esseintes refuză universul real pentru o lume mistică, îmbibată de estetism, eclectică, de care se agață cu exasperare.

Căci în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, „fantasticul” este exasperat. Anacronică rămâne

nostalgia Evului Mediu, întoarcerea către himere, „posedarea” de către diavol. Dar, în lumea păgână, exasperarea lirică a lui D'Annunzio e la fel de stranie ca și estetismele lui Wilde și ale lui Pierre Louys; sau ca exploziile lui Ibsen, Strindberg, Jacobsen din țările reformate. S-ar crede că o lume întreagă se supără fiindcă nu reușește a se convinge că existența umană poate avea două semnificații diferite, una din ele caracterizată prin entuziasm și misticism...

Totuși, lăsând la o parte această criză de furie postnaturalistă și antinaturalistă, care reprezintă mai degrabă un moment al conștiinței și al istoriei ideilor, decât un tip de creație romanescă – dar atunci ce mai rămâne? – romanul „fantastic” a rămas limitat în intențiile, în repercusiunile, în forța lui de seducție. Valoarea lui stă numai în *abilitate*. Admirăm o *povestire fantastică pentru că e „reușită”, nu pentru că e fantastică*. Astfel se naște un „gen” și toate convențiile care-l însoțesc. „Fantasticul” exprimă nu atât amestecul dintre natural și supranatural cât un fel de groază calculată, de timiditate îmbietoare, de rezervă stângace în fața intruziunii imaginare – prezentate ca atare – a supranaturalului. Povestirea fantastică ucide fantasticul, fiindcă nu crede în el, în timp ce feericul se situează în afara realului, într-o lume unde imposibilul și, prin urmare, primejdia de a păcătui nu există, fantasticul se hrănește din conflictele realului și ale posibilului.”<sup>1</sup>

Numai englezii izbutesc să confere accentul de adevăr romanului „fantastic”, ușor simbolic uneori, legat totuși de forțele onirice. O oapodoperă în această direcție este una din operele de tinerețe ale lui G. K. Chesterton, *Omul care s-a numit Joi*: visul și fantezia amestecate totuși cu un acut și plin de umor simț pentru aventură. O intrigă de contraspionaj (poliția secretă antianarhistă împotriva teroriștilor), care debutează pe planul aventurii realiste, se transformă treptat în coșmar simbolic și mistic: șeful revoltaților e chiar șeful forțelor ordinii și va sfârși prin a se confunda cu Dumnezeu. Un fantastic la fel de sugestiv există și la Osbert Sitwell; în *Omul care s-a pierdut pe sine însuși*, un tânăr pur, artist ambițios, în vârstă de douăzeci de ani, întâlnește în Spania un om vârstnic care îi seamănă leit și pe care-l îndepărtează deoarece i se pare prea politicos, banal și lipsit de vigoare... La vârsta de șaiszeci de ani, în același oraș din Spania, după ce ajunsese celebru renunțând la adevărata lui genialitate, se pomenește în fața unui tânăr intransigent care-l acuză... Imediat după plecarea tânărului, face o embolie și moare; tânărul era dublul lui, imaginea simbolică a tinereții lui, care-l ucide: eroul cărții se întâlnește cu el însuși și este ucis de el însuși după patruzeci de ani...

E necesară, după cum am văzut, o intenție metafizică sau morală deghizată cu abilitate, tratată cu un umor specific numai englezilor, pentru ca fantasticul să aibă sorți de izbândă și să fie verosimil. Doar câțiva anglo-saxoni, ocolind cu grijă melodrama și „efectul de groază”, impun uneori un fantastic seducător, întemeiat pe logica riguroasă a visului ori a coșmarului. Sau, câteodată, spiritul ironic și fantezist al unui umorist italian, Italo Calvino, în apologul alegoric din *Baronul din copaci*.

\*\*\*

Începând de prin 1900, conflictul dintre real și posibil se îmbogățește cu o altă formă de imaginație. Tărâmul de dincolo, spectrele, fantezmele morale ori spirituale, demonicul, lumea de dincolo de mormânt dispar în fața multiplicității lumilor fizice și matematice pe care le poate concepe spiritul. Un fantastic cu desăvârșire intelectual înlocuiește fantasticul pseudoreligios sau, mai exact, superstițios. Am putea spune că asistăm la o victorie a științei asupra credibilității, dacă „știința” nu s-ar dovedi prea adesea infantilă și dacă „credibilitatea” n-ar fi decât un joc literar.

În cursul secolului al XIX-lea, inteligența umană a descoperit că universul e mai bogat decât își închipuia bunul-simț, că realitatea e mai complexă decât viziunea umană. Pascal, Voltaire, Diderot își dăduseră seama... Jules Verne explorează cu naivitate aceste bogății, întâi sub formă geografică, apoi sub forma „invențiilor”. Lumea creată de el reprezintă un fermecător amestec de conformism și anarhism (societatea patriarhală din *Copiii căpitanului Grant*, „revolta” căpitanului Nemo), dar și o dovadă a intruziunii *aventurii imposibile* în existența umană: explorarea adâncului mărilor, cucerirea aerului și a spațiului și chiar încetinirea ori accelerarea timpului în *Doctorul Ox*. Utopie științifică pentru epoca respectivă, care a devenit însă – pe alte principii, desigur – realitate în epoca noastră.

În 1895, *Mașina de explorat timpul* de H. G. Wells (capodoperă a „povestirii”, prin compoziție și măsură, deformată în 1960 de un film mediocru), marchează debutul unui nou „fantastic”; fantasticul *pur intelectual*. Pentru prima oară, nu mai e vorba despre supranaturalul religios (care decăzuse din cauză că nu-și mai re-înnoie bagajul de imagini din secolul al XXI-lea), nici despre supranaturalul superstițios, ce supraviețuia încă la puritanii și la catolicii exacerbați din secolul al XIX-lea, nici despre supranaturalul

<sup>1</sup> Louis Vax: *L'Art et la littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, 1961, p. 5.

poetic și simbolic al romanticilor germani. H. G. Wells oferă o viziune a straniului, a extraordinarului, bizuindu-se – într-un mod sumar, desigur – pe o extrapolare matematică convertită la uzanțele românești. Eroul său va regăsi, în secolul XL, o civilizație decadentă oare nu precede decât cu câteva sute de secole dispariția Terrei...

„Miraculosul” redobândește aici legătura logică cu realitatea, care lipsea din fantasticul fals al speotrelor și al diabolismelor. E suficient să crezi în fizica matematică, să o constrângi întrucâtva, pentru ca acele aventuri în afara ordinii umane să devină posibile și suficient de credibile. Se vorbește, astfel, despre anul 4000, cum și despre planetele cele mai îndepărtate... Autorului i se poate reproșa excesul de imaginație, facila anticipație asupra mijloacelor tehnice ale epocii; invenția lui însă, oricât de excesivă, rămâne *rezonabilă* ori, cel puțin, în limitele rațiunii.

*Ficțiunea științifică* a dezvoltat temele catalogate de Wells – călătorii în timp, viziuni ale viitorului (*Când cel care doarme se va deștepta*), explorarea altor planete (*Primii oameni în lună*), invadarea pământului de către făpturi extraterestre (*Războiul lumilor*), universuri paralele (*Mr. Barnstaple la oamenii-zei*), adăugând câteva – foarte puține – teme noi: robotul (după ce Karel Capek a născocit cuvântul) și invențiile diabolice în genul razei care ucide (*Condamnații la moarte* de Claude Farrère).

În romanele de pură imaginație, unde *subiectul* poate fi pasionant – omul devine o ființă cosmică, aventura se amplifică, magia paraștiințifică predomină – sunt reunite toate elementele miraculosului și sunt realizate cele mai îndepărtate sau mai sofisticate visuri: suprimarea distanței, ubicuitatea, explorarea celor mai insolite aspecte ale spațiilor, subspațiilor și cristalelor spațiului, apropierea celor mai ciudate forme ale vieții extra-umane... Dar acest gen se născuse în perioada dintre 1895 (când debutează Wells) și 1928 (*Amazing Stories in America*), adică în epoca în care scriitorii veritabili, romancierii veritabili erau niște *esteți* ce trăiau la limita realului, creându-și propriul lor univers estetic și moral... Nici Gide, nici Virginia Woolf, nici Robert Musil nu erau preocupați de fizică sau de cosmologie; dacă cineva i-ar fi întrebat care este distanța de la Pământ la Lună, ar fi primit un răspuns savuros... La fel, în America, un Faulkner, de pildă, era foarte departe de teoriile privitoare la curbura spațiului...

Printr-un sever fenomen compensatoriu, bogăției imaginative latente îi corespunde o surprinzătoare sărăcie a *faptului trăit*. Deschis unui infinit de vast univers, romanul de ficțiune științifică se va lăsa totuși încâtușat într-o emotivitate infantilă și într-un joc pueril. „Genul” devine atunci o marfă de calitate proastă, destinată broșurilor și revistelor ilustrate. Chiar și astăzi cumpărăm o carte științifico-fantastică la fel cum am cumpăra istoria unei „crime”, viața romanțată a unei „vedete”, un roman „sentimental” sau unul „polițist”. Ele oferă celor mai incultii cititori, pe lângă planete, supaoameni și corsari ai spațiului, pur și simplu romane despre „gangsterii din Chicago”, unde racheta înlocuiește Cadillac-ul, iar Marte, Sirius sau Betelgeuse – mahalalele unui oraș rău famat. Și, foarte adesea, omul se mulțumea cu transpunerea, într-un „spațiu” de mucava, a temelor celor mai frecvente din romanul de aventuri. Astfel s-a afirmat romanul *operă-cosmică*, numit de americani *space-opera*.

Rari au fost scriitorii care au știut să impună genul. Cei mai subtili nu-l iau în serios – ca atâția autori de povești fantastice – înlocuind convingerea prin umor, ceea ce înseamnă, de fapt, negarea genului. Acesta e cazul lui Ray Bradbury; dar, la urma urmelor, ale sale *Cronici marțiene* sunt întrucâtva inferioare unei cărți de Wells. *Măine câinii* de Clifford Simak e mai degrabă o carte greoaie și elaborată: te plictisești cumplit tot urmărind, în cronicile preistorice păstrate de câini cu titlul de hieroglife, revoltător de lentă povestire a tranziției istorice în timpul căreia câinii, ființe superioare, depășesc evoluția omului, animal inteligent, decăzut și inferior. Venerat de fanaticii genului, H. P. Lovecraft (*Sunt de altundeva*) nu e în realitate decât un amator de fantastic din secolul al XIX-lea, tardiv și în mod bizar consacrat. Richard Matheson, alt idol al celor ce îndrăgesc noul fantastic, nu se salvează decât printr-un umor care lasă să se străvadă efortul...

Această mediocritate pare a se datora puerilității. Nici o singură carte de ficțiune științifică nu poate fi neindicată pentru cei de „optsprezece ani”; dimpotrivă, foarte multe din ele nu depășesc, mental și afectiv, vârsta de doisprezece ani. Totuși, dincolo de toată această mediocritate, un anumit *miraculos* rămâne latent. Îl simțim în acele „robinsonade” cosmice, *Robinsonii cosmosului* de Francis Carsac sau *După ciocnirea lumilor* de E. Balmer și P. Wylie: după o catastrofă cosmică, niște oameni părăsiți pe o nouă planetă. Datorită sensului ei obsesional, *Planeta uitată* de Murray Leinster e o capodoperă: renașterea umanității într-o lume în același timp biologică și artificială, populată de insecte uriașe.

Nenumărate posibilități de vis ale unei imaginații paraștiințifice care jonglează cu paradoxul. Ficțiunea științifică poate crea situații exemplare și paradoxale: în *Croazieră fără escală* de Brian Aldiss, sute, mii de ființe umane trăiesc o viață dificilă, aventuroasă, supusă unor probleme speciale de evoluție, într-o lume ce ni se pare bizară: o lume – într-adevăr kafkiană – alcătuită din încăperi închise, mai

spațioase sau mai puțin spațioase, despărțite prin pereți de oțel, invadată de vegetale prolifrice și nutritive, luminată de o sursă artificială care se stinge la intervale regulate. Aici trăiesc niște triburi, niște bande de sălbateci, niște *outlaws*. Abia spre mijlocul cărții înțelegem că totul se petrece într-o enormă navă astrală, cât Parisul de mare, trimisă către un alt sistem solar, revenind acum spre Terra și care, în timpul acestei reîntoarceri (o călătorie de două sute de ani) suferă un accident în urma căruia toate organismele centrale – umane și mecanice – sunt deteriorate. S-a uitat aici, în lumea aceasta închisă a astronavei, de existența unei alte lumi, de existența Universului: aventura planetei artificiale unde se desfășoară o viață închisă, ce și-a uitat originile și ambițiile, poate fi considerată un simbol al vieții umane...

Deși condamnată încă de la origini la a se transforma într-un gen esențialmente degradat, mai degrabă decât într-un gen popular, ficțiunea științifică își avea magiile ei. Tot așa cum, într-un domeniu învecinat, imaginația polițistă, batjocoritoare și pitorească, din *Fantomas* de pildă, putea dobândi tocmai prin excesul ei de vulgaritate o valoare agresivă, miraculosul științific, care nu izbutise să se impună în fața oamenilor de gust și de spirit, dobândește o anumită forță tocmai prin exprimarea exacerbată a neputinței lui literare. Așa cum suprarrealiștii au găsit o surprinzătoare imaginație obsesivă la Cheval ori la emulii lui *Fantomas*, se poate găsi și astăzi o măreție în acest univers plin de năzbâtiă.

Dacă ne interesează zborurile imaginației, putem pătrunde în romanele acestea ca într-o lume necunoscută. Dorim ca forțele rațiunii să fie împinse și mai departe, până la amețeală, până la absurditate? Putem aborda *Lumea A-urilor* de Van Voght: o carte densă, dementială, pretențioasă, pregnantă și stupidă (primejdioasă pentru autodidacți). Autorul imaginează o logică antiaristotelică (așa cum Riemann inventase o geometrie neeuclidiană) și ajunge la concluzii ce frizează nebunia și magia: neidentificare, ubicuitate, forțe supranaturale... Ansamblul e stupid, pigmentat cu citate din Aristotel pe care le-ar recuza până și un elev de liceu, dar de o mare putere de evocare.

Fantome, planete și transmutări. În aceste povești grosolane și năucitoare (exceptând câte-o capodoperă întâmplătoare) amatorii nu găsesc astăzi o lecție, o tradiție, ci *imaginație nedomesticită*. Preistoria ficțiunii științifice nu se justifică decât prin această imaginație dezordonată, incongruentă, adesea atroce, stupidă și magnifică totodată; instrument de eliberare a instinctelor și a fantasmelor, de asemenea instrument de creare a unui miraculos avortat.

## XXII De la fantasticul imaginar la fantasticul concret: „noul roman”

O geometrie insolită a lumii reale. – Fantasticul cerebral; Jorge Luis Borges. – Lumi îngemănate... – Realul e eterogen: Alain Robbe-Grillet, Claude Mauriac. – Michel Butor: „fantasticul științific” și „noul roman”. Claude Simon și magia. – În căutarea imediatului: „noul roman” și „intrarealitatea”. – Geometria împotriva psihologiei. – Fascinația obiectelor. – Fantasticul concret – o materie ezoterică a romanului.

Farmecul ficțiunii științifice e pur cerebral, chiar și atunci când ea scapă – datorită ingeniozității – de vulgaritatea romanului de aventuri. Incapabilă de a dobândi căldură umană, incapabilă de a evoca (altfel decât într-o formă puerilă) probleme psihologice, morale, mistice, ea rămâne, în realizările cele mai bune – în mod total și exclusiv imaginativă și cerebrală.

Iar forța și concentrația necesare pentru a deveni o operă într-adevăr fascinantă nu le dobândește decât atunci când își urmează cu temeinicie vocația, atunci când se transformă într-un vertij ultracerebral. Descoperi atunci acel farmec al *poveștilor* în care Poe mizează pe logică și nu pe un fantastic pueril; acea poezie pe care o ascundeau Wells și Chesterton, vinovați doar de a fi scris prea mult. Hrănit de toți acești mari imaginativi, argentinianul Jorge Luis Borges, este lipsit de afectare, povestitor scânteietor și profesor de filozofie, creează enigme pentru spirit.

În imagistica modernă, lumile imaginare sau mistice, în loc să constituie un univers supranatural, exterior lumii unde se desfășoară existența banală, sunt reduse la o *geometrie insolită a lumii reale*. Universul visului și acela al realității alcătuiau încă din vremea lui Nerval un singur adevăr și o singură aparență: Aurelie este în același timp o actriță neînsemnată și reîncarnarea misticei Adrienne... La un Chesterton – atât de îndepărtat totuși de Nerval! – șeful clandestin al anarhiștilor este în același timp conducătorul jocului din lumea oamenilor și, simbolic, însuși Dumnezeu.

*Miraculosul cerebral* se întemeiază atunci pe polivalența universului, care nu mai e constituit dintr-o singură lume omogenă, ci din mai multe lumi, simultane sau suprapuse. Astfel, eroul din *Oameni și Zei* de Wells trece, în urma unui accident de bicicletă, din lumea lui în alta, paralelă. În *Lanțul din jurul soarelui*, Clifford Simak își imaginează existența mai multor *Terrae* co-existând în mai multe „timpuri” diferite; doar anumiți oameni descoperă încet-încet posibilitatea de a trece dintr-una într-alta, printr-o formă mistică a visului și a imaginației... Iată că în felul acesta romanul de ficțiune științifică întâlnește temele căutării și ale romanului mistic...

Pluralitatea „timpurilor”, în măsura în care structura timpului ar fi cuantică (mai multe „timpuri” ar putea astfel coexista, asemenea unor legături telefonice trecând prin același fir), a patra, a cincea sau a șasea dimensiune, spațiu eterogen, grație tuturor acestor ficțiuni parafizice sau paraontologice, ficțiunea științifică iese uneori de sub influența romanului de aventuri (simplă transpunere a *western*-ului în cosmos), pentru a deveni o creație a spiritului. Totuși, ea rămâne integral întemeiată pe *ingeniozitate*, adică pe satisfacție pur cerebrală.

Paradoxurile temporale constituie domeniul privilegiat al acestui roman ingenios a cărui capodoperă este *Sfârșitul eternității* de Isaac Asimov; după secolul al XXVII-lea, călătoriile temporale au creat o rasă de călători ai timpului care, la limita veacurilor, în „eternitate” (unde trăiesc totuși o „viață fizică” de șaptezeci de ani, ca toți oamenii), se întâlnesc și constituie în afara timpului un fel de Directorat care introduce progresiv diferite ameliorări în cuprinsul Istoriei desfășurate în fața lui, apoi se autosuprimă prin voința de a acționa asupra trecutului care l-a creat. *Călătorul imprudent*, evocat de René Barjavel, circulă în trecut, își omoară din greșeală propriul străbunic în 1794, și nu mai poate reveni în secolul al XX-lea, deoarece secolul XX nu mai există... Chiar eu am imaginat într-un text din *Planeta cealaltă* un om al secolului al XX-lea care ducându-se la Varennes în 10 iunie 1791, spre a-l împiedica pe Ludovic al XVI-lea să fie recunoscut și arestat, modifică astfel cursul Istoriei și destinul generațiilor: când vrea să-și reia locul în societatea anului 1965, constată că nu mai e societatea lui, nimeni nu-l cunoaște, iar locul îi este ocupat de „dublul” său, de omul care „ar fi fost” dacă evadarea regelui ar fi reușit în 1791...

\*\*\*

Aceste invenții ale fantasticului cerebral rămân jocuri ale spiritului. Umorul, vulgaritatea sau fantezia le viciază, doar rigoarea conferindu-le valoare, dacă rigoarea izbutește să le facă halucinante; este cazul unui scriitor mediocru cum e Asimov, dar și al unui estetic cum e Jorge Luis Borges. Se ating, astfel,

enigme intelectuale, „filozofice sau paraștiințifice” destul de asemănătoare vechilor „divertismente matematice”. Ingenioasele *Ficțiuni* ale lui J. L. Borges folosesc toate paradoxurile „totalității”; o poveste evocă o bibliotecă alcătuită din toate cărțile posibile și imaginabile (*Biblioteca*): lume kafkiană în care spiritul se rătăcește... Alta situează într-o realitate foarte banală, în Argentina, ciudatul caz al lui Funes, *peón*-ul analfabet cu o „memorie totală”, care-și amintește absolut *tot* ce a văzut, ce a auzit, ce a simțit... Sau, în alta, merge încă mai departe, la extrapolare și absurd, la momentul când, în cosmos, posibilele, în loc să se excludă, există simultan; nu ne mai aflăm atunci într-o lume așa-zis „reală”, fiindcă trăim, în același timp, în zece, o mie, zece mii de lumi (*Tlön Uqbar Orbis Tertium*)... Halucinant în imaginația lui ireversibilă, atingând limita imaginației lui Poe, Chesterton, Kafka și a hinduismului (studiat la fața locului), Borges conferă poveștii cerebrale fantastice întreaga ei valoare și forță: beția intelectuală.

Fantasticul cerebral folosește un postulat esențial: complexitatea universului, multiplicitatea lumilor îngemănate. Realitatea nu există ca atare, ea este anticamera unei alte realități posibile. În *Ruinele circulare*, de Borges, realitatea inițială e universul gândit de un fachir; un fachir care nu există însă decât în închipuirea unui alt fachir și așa mai departe – ca în reclamele publicitare în care un amator de aperitive ține în mână o sticlă a cărei etichetă înfățișează un amator de aperitive ținând în mână o sticlă etc. E teoria universurilor îmbrucate unul într-altul: întregul cosmos nu e poate decât o moleculă din sângele unui purice gigantic, care trăiește și el într-un cosmos care nu e decât o moleculă din sângele unui alt purice...

Chiar și sub forma lor de recreație matematică sau filozofică, aceste paradoxuri ale spiritului caracterizează structura fantasticului – și adesea a miraculosului – din secolul nostru: nu o „lume reală” supusă intruziunii forțelor exterioare cu chip de zei olimpici, de îngerași ori de demoni, de spectre ridicule, ci o *lume vizibilă care nu e nici omogenă, nici unică*, ea aparținând unei serii de lumi *îngemănate*.

\*\*\*

În aceeași epocă, în a doua jumătate a secolului XX, anumite forme ale romanului au vrut și ele să discrediteze viziunea realistă banală, fără a face însă apel la fantasticul științific sau filozofic. Inspirându-se într-o oarecare măsură nu din Poe, nu din Chesterton, nu din Isaac Asimov, ci din Joyce, din Virginia Woolf și din Dos Passos, *noul roman*, cum l-au numit ziariștii, mizează și el pe faptul că *realitatea are straturi multiple*.

Pentru formele de inspirație literară grupate de Alain Robbe-Grillet, precum și pentru amatorii de fantastic cerebral, nu există o realitate unică, aceea a povestirii bine făcute; există un joc indecis al „posibilelor” sau, în domeniul viziunii, un caleidoscop. Deși aparent foarte depărtați de „straniu” așa cum se prezintă el în ficțiunea științifică, în imaginația parafilozofică sau paraștiințifică, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ori Claude Simon folosesc totuși aceleași procedee ca și fantasticul cerebral; singura diferență e că, în loc să ia drept temă insolitul, cosmicul, straniul, ei *aplică tehnica și imaginația substanței comune a existenței umane*.

În felul acesta, existența banală devine și ea eterogenă, impenetrabilă și enigmatică. *Trepte* de Michel Butor nu e decât descrierea neobosită, făcută de trei personaje deosebite, a aceleiași extrem de comune experiențe umane: câteva săptămâni din viața penultimei clase dintr-un liceu. Dar „noul roman” poate crea și fantasmagorii, căci el nu descompune numai realitatea aparentă în secțiuni subiective de viață (ceea ce, în definitiv, nu poate produce o beție a spiritului); el jonglează, de asemenea, cu „posibilele”, întâmplându-i-se – chiar pentru un fapt banal și nu pentru o aventură metafizică și cosmică – să preschimbe realul într-un fel de magie și de ambiguitate paralogică.

Ficțiunea științifică îngăduia – datorită postulatului călătoriei temporale – re-trăirea, re-vederea, de zece ori la rând, a aceleiași scene, corectată potrivit diferitelor „posibile”, intervențiilor succesive. În *labirint* de Alain Robbe-Grillet oferă același joc; pornind însă de la o temă mai puțin spectaculoasă, mai puțin extraordinară decât cucerirea cosmosului, de la simpla aventură a unui soldat însărcinat cu un comision urgent în timpul unei derute.

Un mic oraș de provincie, acoperit de zăpadă, a doua zi după o înfrângere imaginară a armatei franceze la Reichenfels. La răscrucea dintre două străzi, un felinar, nițică zăpadă bătătorită în jur, un soldat așteptând cu o cutie legată cu sfoară sub braț. Un băiat îmbrăcat într-o pelerină trece pe acolo și soldatul îl întreabă încotro trebuie s-o ia; dar băiatul nu se oprește. Apoi, o cameră a uneia din casele din preajmă, goală pentru moment, descrisă cu minuție. Pe perete, un tablou: o cafenea, grupuri de băutori, în prim-plan un băiețel care ține o cutie legată cu sfoară, în planul al doilea trei soldați așezați, cu fizionomii neutre.

Ni se oferă două imagini, una reală – cea din stradă, cealaltă pictată în interiorul unei case. Să le punem acum în mișcare. A doua versiune a scenei în care băiatul trece pe lângă soldat: de data asta băiatul se oprește și-l conduce pe soldat spre altă răscruce. Ajuns acolo, soldatul reîncepe să aștepte, iar băiatul trece din nou (dar e oare același?). În sfârșit, într-o altă versiune băiatul îl duce pe soldat într-o cafenea și iată că, brusc, se recompune, de data asta în mod real, scena cu cafeneaua pe care o văzusem reprezentată într-o gravură pe peretele unei camere goale... Apoi totul reîncepe: încă un soldat așteptând lângă un felinar, încă un băiat... Excelentă imitație a labirintelor care sunt puncte de atracție prin bâlciuri. Sfârșitul n-are importanță, nici faptul că soldatul va fi ucis o dată cu venirea ocupanților, fără a fi putut preda destinatarului pachetul legat cu sfoară care conținea hârtiile și amintirile unui camarad ucis în luptă. Și, de altfel, toate acestea n-au fost oare visate de soldatul care agonizează?

Reîntoarceri în timp, examinare a tuturor posibilităților, capcană pentru spirit, iată o temă „științifico-fantastică”. Sau chiar de roman polițist, cum va fi într-un mod mai vădit, în 1966, *Casa de rendez-vous*.

\*\*\*

Și, într-adevăr, „noul roman” folosește toate mijloacele pentru a elibera realitatea de acele reconstituiri dulcege și artificiale, proprii povestirii realiste și artei povestitorului. El încearcă să distrugă murmurul continuu, viziunea academică a „frescei sociale și psihologice”. Simultaneisme, ca în *Pasajul Milano*, unde Michel Butor, inspirat de Joyce și Dos Passos, descrie, amestecând aventuri și conștiințe, o zi din viața colectivă a unui imobil din Paris. În *Dineu în oraș*, Claude Mauriac, afiliat mai târziu la acest „gen”, realizează, pornind de la un simplu dineu parizian, nu o descriere facilă și plină de abilitate, ci un octogon de preocupări felurite și subconștiente: în jurul unei mese, opt persoane ale căror vorbe și ale căror gânduri secrete se încrucișează zece ore în șir, amestecându-se și învălmășindu-se într-un asemenea grad, încât cititorul nu poate „urmări” nici una din cele opt piste, pomenindu-se constrâns a simți, a suporta această realitate supraindividuală. Romanul nu mai e mișcarea continuă a unei conștiințe (a povestitorului sau a eroului), ci *mana* (cum spuneau primii sociologi) unui trib sau a unui grup. Tot așa, în *Marchiza a ieșit la ora cinci*, Claude Mauriac lasă pur și simplu să plutească, să se încrucișeze, să se contopească, să se destrame, asemenea norilor pe cer, conștiințele tuturor oamenilor ce trec prin răscrucea Buci între orele cinci și șase...

A aborda realul (materie a artei) dintr-un anume unghi, dintr-un unghi al viziunii care derutează aventurile noastre, iată intenția dominantă a acestui grup literar. Este vorba de a pune „eroul în fața lumii obiective și de a arăta că universul se dezarticulează sub ochii lui (și sub ai noștri), pentru a se organiza altfel, dar într-un mod tot atât de exact”<sup>1</sup>. Adesea, în loc să asiste la niște aventuri descrise complezent și abil, lucrurile trebuie să-l privească pe cititor direct. „Ai pus piciorul pe șina de aramă și, cu umărul drept, încerci în zadar să împingi panoul mobil.”<sup>2</sup> Astfel, *Modificarea* de Michel Butor identifică, prin folosirea neașteptată a persoanei a doua, cititorul cu eroul romanului. Omul care intră cu greutate, strâmtorat și stânjenit, într-un compartiment al rapidului „Paris-Roma” („Te streкори prin deschizătura strâmtă atingându-i marginile, apoi valiza...”), acest om închis timp de două sute treizeci și șase de pagini într-un rapid, unde-și va retrăi și regândi viața, ești *tu*, cititorule, pare a spune Butor. Acest „tu”, în locul tradiționalilor „eu” ori „el”, are scopul de a modifica optica lecturii, transformând, prin insistență, o povestire „exterioară” într-o obsesie intimă...

Fiindcă acest roman „direct”, *cu un mod* (în sensul în care vorbim de „modurile” verbului în gramatică) derutant și agresiv, vrea să violeze conștiința cititorului și să-l smulgă din rolul obișnuit de spectator, el utilizează adesea chiar procedeele *fantasticului cerebral* născut aproape în același timp: răvășire a structurii povestirii, depeizare și agresivitate. O povestire științifico-fantastică, *Omul care a pierdut marea* de Théodore Sturgeon, începe în același fel: „Închipuie-ți că ești un puști și că, într-o noapte întunecoasă, alergi cu un elicopter în mână, spunând repede: *brum, brum, brum*. Treci pe lângă individul bolnav și el vrea să *pieri din ochii lui* cu jucăria ta cu tot. Te crede poate prea bătrân pentru a te mai juca cu jucării (...). E îmbrăcat într-un costum special și seamănă cu un marțian...”

Brutală și fantomatică totodată, povestea se desfășoară și se impune cu o precizie de coșmar; căci copilul care-și agită jucăria și omul care agonizează într-un scafandru sunt una și aceeași persoană: primul om debarcat pe Marte care, în ultimele lui clipe, își revede viața, e halucinat, se zbate și se dedublează...

<sup>1</sup> Claude Mauriac: *Le Dîner en ville*, Albin Michel 1959, p. 68.

<sup>2</sup> Michel Butor: *La Modification*, Éd. de Minuit, 1957, p. 9. Traducere românească sub titlul *Renunțarea*, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Folosirea apostrofei, a lui „tu”, confuzia personajelor reduse la un muribund creează un fel de coșmar, iscând o realitate ce nu mai e „descrisă” din exterior, sau povestită, ci trăită dinlăuntru... Și e ciudat că un autor american de povestiri fantastice și un analist modern al umanului, ca Butor, apelează la același procedeu.

Lucrul se explică prin faptul că, în fond, intențiile lor sunt asemănătoare. Scriitorul științifico-fantastic vrea să sugereze o experiență extraordinară, de coșmar, experiență ce nu poate fi descrisă ca un episod al vieții banale. Butor, care rămâne un moralist, vrea să prezinte o experiență umană ca pe o enigmă, nu ca pe o poveste; să o abordeze din alt unghi decât acela al narațiunii, să facă nu o povestire facilă, ci un mister, un *obiect* neliniștitor care fixează și fascinează curiozitatea.

\* \* \*

Așa cum intenționa un anume „impresionism” englez – de altfel, „noul roman” nu e niciodată foarte departe de Virginia Woolf – este vorba de a face ca realitatea – o realitate oarecare – să fie simțită ca având *mai multe straturi*. Nu va mai fi văzută doar suprafața ei imediat vizibilă de unde nu poate rezulta decât o povestire facilă și clară; va fi simțită lăuntric, fără a fi orânduită, povestită, explicitată: pe scurt, în timp ce romanul este un drum – sau o oglindă purtată de-a lungul unui drum – noul roman e o explorare a adâncurilor realului, explorarea unei mine părăsite cu nenumărate galerii, cu porțiuni de întuneric absolut, unde te pierzi...

În dezordinea aparentă a stilului voit derutant, *Drumul spre Flandra* de Claude Simon se organizează în mod admirabil în jurul unui subiect pasionant; cartea seamănă cu acele desene în peniță, încă și mai fantastice decât desenele lui Hugo, unde liniile negre, liniile dure, cerneala, laviul, desenul subțire, grăbit, confuz, insistent încheagă, dacă te pricepi să le privești, un fel de gravură în acvaforte în care ochiul descoperă, cu satisfacție, multiple perspective.

În mai 1940, pe drumul care duce spre Flandra, rătăcesc rămășițele unui pluton de cavaleriști. Trei bărbați, Georges, Blum și Iglesia, în cele din urmă capturați de inamic. Căpitanul lor – dispărut – era din familia Reixach, și devenise celebru datorită strămoșilor săi – unul se sinucisese în timpul Revoluției – nevestei, enigmatică și misterioasă Corinne, și grajdului de curse, unde, de altfel, Iglesia era jocheu. Și iată că pentru cei trei cavaleriști, familia Reixach devine un fel de enigmă, care-i obsedează în permanență: în timpul bivuacurilor, al războiului pierdut, al aventurilor, al captivității. Cei trei oameni – prizonieri în cele din urmă – trebuie să aibă ceva de rumegat, și acest ceva este istoria familiei Reixach, misterul sinuciderii strămoșului, misterul personalității Corinei, misterele mai puțin misterioase ale grajdului de curse. Dincolo de toate acestea, simțim însă că nu e chiar atât de simplu să cunoști realitatea: aici, realitatea familiei Reixach trebuie să fie cu răbdare, lent, fragmentar reconstituită de trei inși fără altă ocupație, care nu sunt decât substitute ale romancierului. Iată un mod ultraproustian de a reda realitatea masivă, profundă, neorganică, proliferantă: în loc să o povestești în chip inteligibil, o faci vizibilă prin închipuirile celor trei soldați rătăciți de pluton, despre familia căpitanului lor... Regăsim același joc, în 1962, în *Inchizitoriul* lui Robert Pinget, unde o întreagă poveste (polițistă, cum sunt, în aparență, numeroase subiecte ale „noului roman”) este văzută prin intermediul interogatoriului la care e supus un servitor bătrân, surd și vorbăreț, timp de patru sute optzeci și nouă de pagini...

Astfel, din lumea banală se naște un fantastic cerebral opus miraculosului, opus gustului pentru un material extraordinar specific ficțiunii științifice. Lumea reală e alcătuită aici din întregul aluat uman, dar e văzută potrivit legilor unei *geometрии insolite*. Aceasta poate fi uneori înrudită cu arta așa-zis „fantastică”, iar alteori cu arta „barocă” – abundența ornamentelor, schimbarea perspectivelor, jocul perpetuu dintre real și iluzie – așa cum, într-un mod foarte semnificativ, ne-a dezvăluit prima operă a acestei „școli” în cinematograf, *Anul trecut la Marienbad* de Alain Robbe-Grillet.

\*\*\*

La fel cum altădată în pictură cubiștii și preabstracționiștii au distrus ordinea convențională și vizuală a tabloului, scriitorii „noului roman”, succesori ai ultra-impresioniștilor englezi, veri buni cu imaginativii cerebrali ai ficțiunii științifice transformată în enigmă ori esteți redescoperind jocurile barocului, au o singură intenție comună: a face sensibilă separația dintre viziune și real, dintre bun-simț și estetică.

Ca și poezia postbaudelairiană, „noul roman”<sup>1</sup> urmărește descoperirea „realului poetic” înainte ca

<sup>1</sup> Trebuie să precizăm că aici nu îl vom descrie în ansamblu deoarece ansamblul nu există. Am vorbit în unele din capitolele



el să fie deformat și banalizat de onesta convenție pe oare oamenii s-au înțeles să-și întemeieze viziunea asupra lucrurilor. El refuză acea lume reconstruită, lumea naratorului și a romancierului, în favoarea unei lumi sălbatece unde nu e explicat și comentat totul, ca la școala primară: „În locul universului de «semnificații» (psihologice, logice, sociale, funcționale), ar trebui încercată construirea unei lumi mai solide, mai *immediate*. Obiectele și gesturile se vor impune în primul rând prin *prezență*, iar această prezență va continua să domine *orice teorie explicativă* (...). În acest viitor univers românesc, gesturile și obiectele vor fi «acolo» înainte de a fi «ceva anume». Și ele vor *rămâne* acolo, dure, inalterabile, prezente pentru totdeauna, bătându-și joc de propriul lor sens.”<sup>1</sup>

Astfel – și, fără îndoială, aici se află sursa puritană a „noului roman” –, în orice evocare românească a fenomenelor umane se resimte un *păcat originar*: a vrea să explice totul înainte de-a fi înțeles ceva...

Pentru a te elibera, a te purifica de acest păcat se cuvine să surprinzi realitatea la nivelul elementar și complex totodată, la care ea este încă inexplicată, incomprehensibilă. Fie că același eveniment va fi văzut din mai multe unghiuri diferite, ca în *Trepte* sau *În labirint*, fie că mai multe evenimente se vor amesteca sfidând cronologia, ca în *Drumul spre Flandra*, este vorba de a sugera, de a regăsi, în spatele realității convenționale, ceea ce vom numi o *intrarealitate*, deoarece cuvântul „suprarealitate” a fost folosit în alt sens. *Intra-realitatea* este acea substanță a existenței pe care o povestire prea rapidă, prea abil condusă – și deci simplificată – o neglijează. O găseam încă în 1951 în *Viața celorlalți*, unde Ladislav Dormandi pusese rămasăg că va reproduce obiectiv, rece, indiferent, *toate* micile acțiuni ale locuitorilor unui târgușor...

La origine, Alain Robbe-Grillet adoptase a doua cale; și tocmai insolitul acestei metode a atras atenția asupra lui. În *Gelozia* (1957), nu se opunea meticulozității romanului de „analiză”, psihologică sau socială, arătându-se mai complex, mai neliniștit, mai enigmatic, ci renunțând la analiza propriu-zisă, la comentariu, în favoarea celei mai amănunțite, mai insistente, mai superficiale – și mai pline de sfidare – descrieri a lucrurilor: „Acum umbra stâlpului – a stâlpului care susține unghiul dinspre sud-est al acoperișului – împarte în două părți egale unghiul corespunzător al terasei. Terasa e o spațioasă galerie acoperită, înconjurând casa pe trei din laturile ei. Cum lățimea galeriei e aceeași în porțiunea din mijloc și în părțile laterale, dâra de umbră proiectată de stâlp ajunge exact în colțul casei; se oprește însă acolo, căci numai dalele terasei sunt atinse de soare, aflat încă prea sus pe cer.”<sup>2</sup>

E oare atât de iritant – voit iritant – acest studiu geometric și astronomic al umbrei unui stâlp pe o terasă? Totuși, intenția nu e atât – precum s-a afirmat adesea – aceea a unui „inginer”, a unui teoretician... E mai degrabă intenția și inspirația unui *poet alexandrin*, a unui artist oare, plictisit de falsele semnificații date de omul guraliv lucrurilor, ființelor și gesturilor, optează pentru evocarea prezenței lor proprii, absolutului lor, înainte de a fi fost viciate prin comentariile psihologice ale inteligenței și ale culturii. *Gumele*, *Prin gaura cheii*, *Gelozia* de Robbe-Grillet și, mai târziu, *Punerea în scenă* de Claude Ollier rămân sfidări estetice.

\* \* \*

Nu mai există, deci, cum exista în teoria clasică a cunoașterii, o lume *văzută* și un romancier indiscret, ci un ansamblu complex în care ambii se amestecă. Romanul nou e „fenomenologic”. În *Ecluza* de Jean-Pierre Faye, nu vedem o lume obiectivă, ci o lume ce pâlpâie în spiritul personajului care o vede; și nici nu mai e adus în scenă un personaj, ci o făptură cu contururi nesigure, greșit definită de cei din jur. *Lumea e reflexul omului și omul e reflexul lumii: două reflexe suprapuse într-o singură imagine*, care nu formează o realitate „obiectivă”.

În aceste condiții drama românească nu se mai joacă deci între niște personaje fictive ale fabulei românești, ci între autor și fantasmăle lui, între scriitor și viziunea lui asupra lumii... E o problemă de optică. Este vorba de a face să coincidă două „imagini virtuale”: cea pe care lumea reală, dac-ar exista, și-ar face-o despre ea însăși și cea pe care romancierul încearcă să și-o facă despre raporturile lui cu lumea. Romanul devine deci o „*dramă a scriiturii*”, fiindcă prin *scriitură* scriitorul martir, poet și martor, traduce, la un nivel superior, adică la nivelul literaturii, drama oricărei ființe umane: fluctuațiile, mitomaniile și incertitudinile viziunii sale asupra lumii: „Prin scriitură, plutirea în imaginar, care este

---

anterioare despre această „școală” în măsura în care ea exprimă astăzi anumite tendințe anterioare. Nu descriem aici decât câteva forme sistematice.

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet: *Une voie pour le roman futur*, N.R.F., 1956, p. 82.

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet: *La Jalousie*, Éd. de Minuit, 1957, p. 9

condiția însăși a oricărei povestiri (...), este făcută prizonieră. În această figură concretă a necesității care este spațiul conturat (...). Orice roman își conturează spațiul în felul lui (...), fiind în același timp itinerar neobosit, castel ferecat ori loc închis."<sup>1</sup> Nu se petrec, oare, întocmai lucrurile cu Philippe Sollers care, după ce evocase în 1962, în *Parcul*, un univers ce era reflexul unui reflex, scrie în 1965 *Dramă*, roman al cărui subiect e pur și simplu romancierul preocupat de romanul pe care ar vrea să-l scrie, la care se gândește, dar al cărui subiect nu-l vom afla, căci adevărata „dramă” o constituie trezirile, ezitățile, remușcările, angoasele, proiecțiile confuze, amintirile reale sau imaginare ale omului care e pe cale de-a începe să scrie, adică de-a încerca zadarnic să-și pună la punct viziunea asupra lumii? În această optică, aspectul „anecdotic” al romanului (care era, la origine, condiția lui de a fi) dispare aproape total, fiind înlocuit prin ceea ce suntem obligați să numim un aspect „gnoseologic”, adică printr-o teorie a cunoașterii, a incertitudinilor, a cețurilor și a pateticului cunoașterii. Astfel Jean Cayrol, inspiratorul și nașul acestei școli, aduce în discuție succesiunea imaginilor mentale, conexiunile și omogenitatea lor, nu numai în romanele sale cele mai recente, ci și într-un film cu *Muriel*. Când Jean-Claude Renard scrie *Tărâmul sacrului* (într-o manieră poetică, de altfel), el face o „geologie interioară”. Foarte semnificativ e titlul romanului publicat de Maurice Roche în 1966: *Compact*. La fel de semnificativ subiectul: lumea reimaginată de un orb; subiect simbotic pentru această tendință literară, întrucât, pentru ea, datorită neputinței și dificultății limbajului, orice roman e bâjbâială de orb, încercare primejdioasă și obscură de deslușire a unei realități insesizabile: „*Lectura este, într-un sens paradoxal, o experiență de orbire. Cel ce cutează a intra în noaptea ochilor săi, acolo unde se năruie credința superficială a ochilor, îndeplinește fără știrea lui o dorință profundă a limbajului. Paginile pe care trebuie să le DESCIFRĂM efectiv într-o carte nu se află numai aici, în fața noastră, clarificate și ordonate într-un obiect închis în el însuși, ci sunt prinse într-o altă țesătură, vie, unde inscripțiile persistă și în același timp se șterg, reapar și capătă acel relief ce le leagă de povestirea pe care o reprezintă pentru noi*”<sup>2</sup>.

Între această școală literară a „problemelor de limbaj”, grupată în jurul revistei *Tel Quel*, și romanul tradițional, pentru care limbajul nu era decât mijlocul de exprimare a unei viziuni suverane și omnisciente, vom găsi cel mai „mare șpagat” posibil, unitate de măsură ideală pentru distanța dintre romanul-povestire de altădată și anumite căutări romanești de astăzi. Inspirat de fenomenologia și de metodele „structuraliste”, romanul își pune problema cunoașterii și a limbajului: operație la limitele reflexiei gnoseologice și ale poeziei... Va exista tendința de a nu vedea în ea decât experimente de laborator, muncă metodologică într-un fel de „studio experimental”.

Dar laboratorul, cu alte cuvinte „căutarea fundamentală și teoretică”, cum se spune în domeniul științific și tehnic, poate avea repercusiuni în „aplicațiile practice”. Chiar și romanul de tradiție romanească poate fi modificat. Căci romanul ar fi încetat să trăiască în urmă cu cinci secole dacă ar fi rămas la prima lui formulă, la variantele în proză ale poemelor cavalierești... „Noul roman” al grupului de la Éditions de Minuit, romanul-problemă de limbaj al celor de la revista *Tel Quel* și de la Éditions du Seuil nu vor converti, desigur, masa publicului la gustul lor pentru căutarea îndrăzneată sau pentru construcția artificioasă. Ele vor revela însă, măcar parțial, noi unghiuri de vedere. Căci romanul nu are legi; el își inventează în fiecare secol legile și înnoirile. Inform prin natura lui, deoarece poate spune tot și în absolut orice fel, romanul este proteic. Și aceasta nu numai în cadrul înnoirilor, atât de absconse la prima vedere, pe care i le propun astăzi propriile lui laboratoare, ci și în ansamblul vieții lui. Viața lui nestăvilită care, asemeni vieții organice în Cosmos, poate lua toate înfățișările.

<sup>1</sup> Jean-Pierre Faye: *Le Récit unique*, Éd. du Seuil, 1967, pp. 202–203.

<sup>2</sup> Maurice Roche: *Compact*, Éd. du Seuil, 1966, p. 9.

### XXIII Proteu sau vocațiile romanului

*Revoluția poetică în roman. – încercare de definire a romanului: de la origini – povestirea – la evadarea în afara povestirii. – Materialul original: invenția; romanul împotriva originilor lui. – Lupte înlăuntrul genului. – Teoreticienii romanului. – Proteu sau Cosmopolis-ul vocațiilor. – Romanul – colecător de mituri.*

Există numeroase arte poetice. N-a existat însă niciodată o „artă a romanului” demnă de acest nume; doar, la sfârșitul secolului al XIX-lea, câteva „istorii ale romanului” care vedeau în studiul social și psihologic, pe atunci la apogeu, realizarea și fixația romanescă; astăzi, când nu sunt simple cataloage, istoriile romanului sunt alcătuite dintr-o serie de studii asupra foarte marilor creatori – Joyce sau Proust, de pildă – fiindu-le, se pare, imposibil să dea o sinteză și, mai ales, o „definiție” a genului.

Mai întâi, după 1880, romanului i se întâmplă în parte ceea ce, tot atunci, i se întâmplă poeziei – ea fiind însă într-o mai mare măsură predestinată. Tratată în lumea clasică drept o artă *ornamentală* menită doar a glorifica realitatea sau a emite subtilități pe marginea ei, menținându-se însă la suprafața lucrurilor; invadată, în epoca romantică, de toate formele lirismului, dar neacceptând deocamdată decât *locurile comune* (dragoste, natură, politică, sentimente nobile), poezia a căpătat brusc menirea – începând de la Rimbaud, pentru a simplifica lucrurile – de a exprima toate viziunile *extraordnare*; de atunci intenția ei a fost de a deruta, în timp ce până atunci avea misiunea de a aduce confirmări în domeniul sentimentelor admise.

E cât se poate de evident faptul că, cel puțin parțial, romanul a primit același șoc, începând din aceeași epocă. Deoarece din 1880 apar în cadrul romanului așa-zisele „forțe de opoziție”: tendința de a spune nu ceea ce oricine știe ori ar putea ști, ci ceea ce nimeni n-ar fi capabil să *vadă* sau să-și imagineze. A fost un moment al conștiinței europene în care arta primea misiunea de a exprima insolitul, non-comunul, în loc de a legăna oamenii cu idei și sentimente arhicunoscute; de a pătrunde în adâncul lucrurilor, în loc de a ornamenta și de a proslăvi suprafața lumii și a vieții.

Metamorfoza a fost completă pentru poezie, care și-a pierdut încetul cu încetul popularitatea, devenind în zilele noastre o artă aproape ezoterică. Incompletă pentru roman: în timp ce un poem în genul lui Lamartine sau al lui Musset este de neconceput în zilele noastre, un roman în genul lui Balzac sau chiar al lui Eugène Sue continuă să fie apreciat. De aceea romanul, care și-a păstrat o largă audiență, poate relua mai lesne *îndrăznelile* poeziei, tinzând la rândul lui să devină ezoteric<sup>1</sup> în experiențele romanești de „avangardă”, dar continuând să rămână, într-o foarte mare măsură, accesibil marelui public. El joacă pe două planuri: avangarda și masa, fiind capabil, ca și cinematograful, să mențină – într-o mai mare măsură decât o artă definitiv subtilizată cum e poezia, sau decât o artă deja degradată cum e cea difuzată de Radioteleviziune – prin intermediul unor trepte, porțiuni, niveluri, contactul între arta absolută și publicul virtual.

Ca toate formele de expresie, romanul e astăzi angajat în *multiplicitatea nivelurilor artistice*, caracteristică pentru civilizația noastră. Între Racine și un țăran analfabet nu existau, în secolul al XVII-lea, decât unul sau două „niveluri” intermediare: romanele domnișoarei de Scudéry și vechile *fabliau*-uri ce supraviețuiau încă. Astăzi există șapte sau opt „niveluri” de exigență, șapte sau opt forme de simbolism literar; și, din fericire, între ambiția cea mai epurată și hrana cea mai rudimentară a imaginației romanul continuă să fie prezent pe toate aceste planuri.

Ne este deci tot atât de greu să-l „definim” și chiar să-l situăm, cum ne-ar fi să definim „muzica” referindu-ne la o șansonetă și la o compoziție dodecafonică, fără a-l uita pe Bach.

\* \* \*

Pe lângă această multitudine de vocații actuale, romanul rămâne *împărțit* între definiția lui originală și tot ceea ce s-a adăugat, de-a lungul veacurilor, peste vocația lui inițială. Orice roman actual, cel mai lipsit de pretenții sau, dimpotrivă, cel mai sofisticat, reprezintă un conflict între pretenția elementară a romanului – de a fi o povestire – și intențiile care urmăresc să îmbogățească, sau chiar să răstoarne, să transforme total simpla povestire originală.

<sup>1</sup> În ambele cazuri înțeleg prin „ezoteric” ceea ce nu interesează decât 0,01% dintr-o populație cu 10% bacalaureați sau persoane cu studii echivalente.

Definiția minimă a romanului – în sensul cel mai vag, de la origini până azi – ar fi următoarea: o „istorie” care comportă „personaje” și o acțiune. Personajele și acțiunea abundă, se construiesc și se intrică în romanul tradițional. Dacă vrem, ca Alain Robbe-Grillet. să „scoatem povestirea din fâgașul ei” suntem nevoiți să reducem această punere în scenă. Dar dacă n-ar mai exista decât un decor fără personaje, decât o meditație fără decor, cuvântul „roman” și-ar pierde sensul și opera ar deveni poem, eseu, solilocviu etc. Așa se explică faptul că numeroase pagini *descriptive* ale lui Claude Ollier în zilele noastre, ale lui Flaubert în secolul al XIX-lea, ale lui Tasso în secolul al XVI-lea, seamănă mai mult cu *poemul* unui alexandrin ca Propertiu decât cu niște pagini de „roman”...

La origine romanul povestește o *istorie*, cu o acțiune și diverse episoade. Încetul cu încetul, mai mult decât „istoria” ca atare începe să intereseze „valoarea ei psihologică”, studiul social al cărei pretext era și, în sfârșit, – la Joyce, Proust sau în „noul roman” – analiza aplicată, bizantină, estetică, științifică, metafizică, a unei realități în care „istoria” nu mai slujește decât drept alibi și drept material pentru *lucrul*... poetului. E tentația *alexandrinismului* pe care Flaubert, în alte circumstanțe, o suferise deja.

Am putea deci defini romanul după modul în care a servit: *a te folosi de „povestirea pură”* (cum e intriga din *Cei trei mușchetari*) pentru *a exprima altceva decât povestirea însăși*. Din secolul al XIII-lea, povestirile Graalului (în versuri sau în proză) au *slujit* la exprimarea noțiunilor mistice; *Noua Heloisă* se sprijină pe o povestire sentimentală pentru a defini un stil de viață, moral, bucolic și pasionat; Balzac folosește aventurile rocambolești ale unui Vautrin sau ale unui Rastignac pentru a face sociologie; Barrés istorisește viața lui Petite-Secousse pentru a face să strălucească propriul lui estetism; scriind despre revoluția chineză, Malraux scrie un tratat pascalian despre *Condiția umană* în secolul XX; Kafka traduce angoasa morală într-un *Proces*; Claude Simon sau Alain Robbe-Grillet descriu în niște romane ce sunt mai degrabă enigme decât povestiri, labirintul pe care-l reprezintă realitatea pentru spiritul uman...

Astfel romanul este *un exercițiu literar în care te folosești de o povestire pentru a exprima altceva*. Definiția de mai sus convine tot atât de bine romanului moral, estetizant sau filozofic, cât și romanului „tradițional” care folosește și el povestirea în vederea frescei sociale sau psihologice... Cât privește *povestirea pură*, „punctul de plecare al romanului”, s-ar părea că Alexandre Dumas oferă cel mai elocvent exemplu.

Astfel, întregul roman se sprijină pe conflictul dintre *pretext* – o povestire – și îmbogățirea pretextului prin intențiile mai mult sau mai puțin subtile sau pedante ale creatorului. Rari sunt „romancierii” care, asemeni strămoșului lor Boccaccio, mărturisesc cu francheță că sunt *povestitori*, potrivit intenției primitive și, într-un fel, biologice a „povestirii”: „N-am pretins niciodată că sunt altceva decât un povestitor”, scrie cu mândrie Somerset Maugham; el își reclamă dreptul de a fi doar „cel ce povestește o istorie”, văzând în roman numai „o istorie plauzibilă și coerentă, incidente variate și verosimile, caractere vii, surprinse pe viu, și un dialog firesc.”<sup>1</sup> Iată-ne aproape de definiția din *Littre*: „O istorie fictivă, scrisă în proză, unde autorul încearcă să trezească interesul prin zugrăvirea pasiunilor, moravurilor, sau prin singularitatea aventurilor”.

Chiar dacă, de data asta, *Littre-ul* nu e complet în enumerarea elementelor ce pot „trezi interesul”, el sesizează, ca și Maugham, care e funcția originală a romanului: „a trezi interesul” printr-o înșiruire oarecare. La urma urmelor, nu e oare acesta meritul *foarte marilor* romancieri, iubiți de noi pentru *invenția romanească pură* – povestirea, povestirea simplă, bogată și abundentă – mai mult decât pentru *intențiile* lor de a o îmbogăți? Balzac, de pildă; Tolstoi sau, la fel de bine, Dostoievski, așa cum îl vedea Henri Massis: „Romancierul este omul căruia îi place să povestească istorii, e Dostoievski, care întâlnind pe stradă un muncitor însoțit nu de nevastă, ci doar de un băiețel, își imaginează imediat o întreagă dramă. Își închipuie că mama a murit de curând, că văduvul lucrează toată săptămâna, în timp ce copilul rămâne în grija vreunei bătrâne. Ei locuiesc *desigur* într-un subsol unde bărbatul ocupă o cameră mică, poate doar un colț al camerei. Și astăzi, duminică, tatăl a dus copilul la o rudă, la sora moartei probabil. «Vreau, spune el, ca această mătușă pe care nu o vom vedea prea des, să fie măritată cu un subofițer.» Plecând de aici, inventează o întreagă istorie, imaginează înmormântarea mamei, atitudinea soțului, a surorii, și toate faptele, toate gesturile, toate incidentele. Așa e romancierul autentic. El nu e scriitorul care observă de dragul de a observa, care «spionează realitatea», ci cel care se retrage în ceea ce Nietzsche numește *camera sa obscură*, în instinctul lui, pentru a exprima «natura», «lucrul trăit»”<sup>2</sup>.

Se poate oare ceva mai tulburător? Desigur, există o forță originală a romanului, forță care e tocmai această tulburare a invenției și pe care au posedat-o aproape toți cei „mari”, într-un mod specific fiecăruia: Joyce sau Musil, de pildă, sau Balzac, Dickens, Hardy, Tolstoi, Proust, de asemenea.

<sup>1</sup> Somerset Maugham: *Digression on the Art of Fiction*, Washington, Library of Congress, 1956, pp. 6–10.

<sup>2</sup> Henri Massis: *Réflexions sur l'art du roman*, Pion, 1927, p. 42.

Dar bogăția invenției e o forță a naturii, nu o *formă* a romanului. Zola, de exemplu, care crede în „valoarea sociologică” a literaturii, disprețuiește această facilitate naturală: „Atâta vreme cât romanul a fost un divertisment al spiritului, un amuzament căruia nu i se cerea decât grație și vervă se înțelege că marea lui calitate era, în primul rând, de a da dovadă de o invenție abundentă.”<sup>1</sup>

Romanul nu se satisface prin roman, adică prin invenție, acea invenție a lui Rabelais. Este un gen care trăiește de pe urma a tot ce nu e el însuși, care își caută neîncetat calități și ambiții noi. Mai întâi, desigur, coerența interioară, un fel de înțeleaptă rutină a subiectului bine tratat. La Harpe îl admiră pe Lesage: „Lesage a introdus în romanele sale talentul comediei și acel spirit de observație specific: el a zugrăvit moravuri și caractere; e plin de naturalețe și de verosimilitate.”<sup>2</sup>

„Verosimilitate”! Ceea ce numim verosimilitate nu e decât *omogenitatea*, ceea ce face din roman o mașină bine alcătuită, o dramă bine combinată, adică, la urma urmelor, un poem armonios, culmea artificului literar. Iată motivul pentru care, la sfârșitul secolului al XIX-lea, se impusese o întreagă teorie a romanului, calchiată pe o artă dramatică cuminte și cam școlărească: „Într-un roman bine construit, caractere interesante se desfășoară de-a lungul unei acțiuni coerente, ambele născându-se în același timp. Și, într-adevăr, una dintre doctrinele romanului – singura net afirmată – s-a impus la romancierii „tradiționali” între 1880 și 1930, chiar în momentul când, de cealaltă parte, romanul se înnoia... Pentru René Boylesve conversând, în 1925, cu Paul Valéry (vai!) romanul consistă în a „crea personaje” și „a da viață”<sup>3</sup>. De aceea Paul Valéry nu a scris decât romanul domnului Teste, care aparține desigur, total și inconștient, școlii „noului roman”.

Această supunere a romanului față de regulile artei dramatice, față de ambițiile zugrăvirii psihologice și sociale, a fost imediat combătută de romanul „ironic”, impresionist, tragic, estetic... Nu era vorba decât despre o formulă „burgheză” și sclerozată, împotriva căreia s-a lansat repede un atac: „Cine va decide dacă un personaj e sau nu viu? (...) Este puțin probabil ca un personaj al lui Proust să i se pară valabil amatorului de romane-foileton: amatorul de peripeții nu va crede în existența unor oameni atât de ocupați cu analiza propriilor sentimente. *Adevărul psihologic*, sau, mai precis viziunea pe care fiecare și-o face asupra lui, e atât de *arbitrară*!”<sup>4</sup> Iar Kléber Haedens, în al său *Paradox asupra romanului*, adaugă: „Personajul viu e cea mai grozavă invenție a profesorilor.”

Dorind, precum odinioară tragedia, să-și găsească omogenitatea (verosimilitate socială, psihologică și dramatică), romanul cădea în același artificiu ca și tragedia clasică, iar forțele vii ale secolului XX se ridicară, asemeni romanticilor de altădată, împotriva acestei căutări a unui artificiu, a unei convenții: a face din niște ființe umane cu desăvârșire incoerente, „personaje” solide și omogene, tipice și exemplare. Tot așa, în ce privește subiectul cărții: a face dintr-o viață haotică o aventură ordonată, tragică și armonioasă în același timp – căci nu se dădeau înapoi de la nimic... Criticului Walter Besant, care afirmă că un roman constă în „aventurile” conținute, Henry James îi răspunde că *totul* este o aventură, până și cel mai neînsemnat eveniment, adăugând: „În interiorul dramelor văd alte drame, precum și nenumărate puncte de vedere.”<sup>5</sup> *Aventura* nu-i mai este suficientă *romanului* care, mai degrabă decât *roman*, vrea să fie *poem* sau *eseu*: „Dintr-un roman ce pare la prima vedere povestirea abilă a unei istorii cu fantome, *O coardă prea întinsă*, Henry James face, prin simbolismul latent al limbii și al imaginilor, un adevărat *poem* sugestiv.”<sup>6</sup> Iar romancierii așează (mult înainte de epoca noastră) romanul în patul lui Procust, nu pentru a-l scurta, ci pentru a-i alungi membrele, înfățișându-ne, în doctrine mai mult sau mai puțin uitate (dar foarte apropiate de atâtea și atâtea manifeste actuale!) voința romancierului de a ne conduce la „acei ceva care se ascunde în *spatele* istoriei, oamenilor sau locurilor; la acel ceva aflat încă și mai departe, acolo unde istoria, oamenii și locul plutesc probabil în ceva și mai vast.”<sup>7</sup> Iată opinia unui *scholar* american, formulată mult înainte de „noul roman” și într-o manieră mai moralizatoare. Un spaniol ca José Maria Gironella avertiza că „pentru a ajunge la plenitudine, un romancier trebuie să izbutească a *rezolva interior* anumite probleme fundamentale”<sup>8</sup>. Romanul devenea astfel produsul unei asceze personale, estetice sau morale... Cât privește ambiția sa de cunoaștere „totală”, François Mauriac îi revelează toate implicațiile metafizice și spirituale: „Despre această artă, atât de lăudată și tot atât de ponegrită, trebuie să spunem că dacă *și-ar fi atins scopul*, adică redarea complexității unui om (...),

<sup>1</sup> Emile Zola: *Le Roman expérimental*, Fasquelle, 1913, p. 206.

<sup>2</sup> La Harpe: *Cours de Littérature*, Didot, 1857, vol. III, p. 185.

<sup>3</sup> René Boylesve: *Opinions sur le roman*, Pion, 1929, p. 184.

<sup>4</sup> Roger Caillois: *Puissances du roman*. Sagittaire, 1942, p. 153.

<sup>5</sup> Henry James: *The Art of Fiction*, London, Hart-Davis, 1948, p. 79.

<sup>6</sup> R. Jiechtold Heilman în *Forms of the Modern Fiction*, Minneapolis, p. 228.

<sup>7</sup> E. K. Brown: *Rhythm in the Novel*, University of Toronto, 1950, p. 58.

<sup>8</sup> José Maria Gironella: *El Novelista ante el mundo*, Madrid, Ateneo. 1954, p. 8.

promisiunea șarpelui antic s-ar fi împlinit, iar noi romancierii am fi fost asemenea zeilor."<sup>1</sup>

Tensiunea interioară, „dialectica” acestei forme de expresie literară este următoarea: a porni de la un pretext secundar la urma urmelor – al povestirii unei istorii – și a da un răspuns întrebărilor sociale, metafizice, morale, psihologice, ale omului modern.

Dar nu e oare acesta un rol banal, jucat la fel de bine de cinematograful sau de oricare dintre formele artei narative? Fără îndoială că da. Însă până la civilizația noastră care a creat romanul, doar mitul și epopeea jucaseră acest rol. Romanul nu este deci succesorul povestirii recreative, ci al epopeii și al mitului...

Celui mai elementar, dacă nu inferior, gen, povestirii adică, i-am încredințat ambițiile noastre cele mai înalte, neliniștile noastre, dorința noastră de a cerceta și de a descoperi. Între natura lui originară și exigențele noastre actuale, conflictul continuă să existe și, la diferite niveluri, dă naștere neîncetat unui hibrid, unui monstru; un amestec de vorbărie, misticism, documentație, literatură recreativă și angoasă, de căutare estetică și de complezență literară: Proteu.

\*\*\*

În ultima carte a *Georgicelor* lui Virgiliu există o poveste mitologică în alexandrin care are putere de simbol: povestea lui Proteu, păstorul turmelor inumane ale mării. Înzestrat cu darul de a ghici, acest bătrân pisălog și inform, păzitor al formelor monstruoase, cunoaște în înțelepciunea lui secretele destinelor, ale oamenilor și ale zeilor; nu le dezvăluie însă decât dacă e constrâns. E inform ca apa, elementul său, și perfid ca focul; pentru a interoga acest oracol, pentru a-l auzi vorbind, trebuie să-l păcălești, să-l iei prin surprindere, să-l înlănțui... Și nici atunci nu va vorbi, chiar în lanțuri fiind se va transforma în incendiu, în fiară, în balaur, în izvor, înainte de a consimți să răspundă omului care-l interoghează.

Așa e și romanul modern: încărcat invizibil și lent, progresiv, în cursul unui secol și jumătate, nu numai cu secretele și angoasele omenești, ci și cu secretul și angoasa creației; duhovnic și ghicitor. Și totuși, incapabil de a formula marele secret, pierzându-se în flecăreli, transformându-se, chiar în clipa în care crezi că îl stăpânești, nu în flacăra, tigrul, undă, ci în „studiu psihologic”, în „descriere pitorească”, în „analiză socială”, în poem larvar, în eseu viclean, în epopee filozofică, în enigmă sau în ecuație a unor numere iraționale...

„Cosmopolis al vocațiilor”<sup>2</sup>, romanul acesta nu poate și nici nu vrea să se definească *prin vreo formă sau prin vreo intenție*. Multiple sunt intențiile – sociale, psihologice, recreative, estetice, metafizice etc. – și schimbătoare formele actuale ale lui Proteu, de la romanul-rebus al vreunei noi școli până la povestirea tradițională bine construită, trecând prin povestea poetică, prin confesiune etc. Nimic nu îngăduie circumscrierea și *fixarea* acestui mod de expresie literară *totală* care a devenit progresiv romanul de la sfârșitul secolului al XIX-lea până astăzi: „Un roman fără subiect, fără arhitectură, fără compoziție, e posibil”<sup>3</sup> – scria un romancier de la răspântia veacului.

Și, într-adevăr, dăm romanului misiunea de a exprima totul despre om, inclusiv inumanitatea lui și inumanitatea celor ce-l înconjoară: *Immanis pecoris custos, immanior ipse...* „Păstor al unei turme de monștri, și mai monstruos decât ei”, romanul nostru nu vrea să fie o anume formă literară, un anume gen... Doar mișunul anumitor imagini, imagini ale vieții, ori ale tărâmului de dincolo, familiare sau mistice, sociale sau estetice, de fiecare dată altele...

Existența polivalentă, uneori larvară, a romanului-Proteu, se poate defini ca fiind vocea care pleacă de la o poveste – de la o „povestire” – pentru a exprima tot ce nu este poveste: aceasta era funcția Proteului virgilian care, sub cele mai felurite aspecte, dar totdeauna povestind sau prefăcându-se că povestește – problema „mitului”, deci – rostea oracolul pentru fiecare dintre aceia care știuseră să-l constrângă a răspunde.

Astăzi, pentru noi, valoarea romanului nu decurge atât din subiect (există atâtea studii istorice, sociologice etc.!), nici din iscusința și șiretenia unui ziarist abil, care se numește romancier... Farmecul romanului e cel al unei *voci*, al unui mit. Pornind de la o fabulă, el dezvăluie viața și secretele de dincolo de viață, de dincolo de real...

Romanul poate spune totul pornind de la nimic. Ne putem întreba atunci în ce constă „calitatea”, „valoarea” lui, și din ce unghi, fie că ne este sau nu pe plac, îl putem „juceca” de fiecare dată așa cum

<sup>1</sup> François Mauriac: *Le Romancier et ses personnages*, Corrêa, 1952, p. 117.

<sup>2</sup> Giambattista Vigarì: în *Sorti del romanzo*, rev. *Ulis\$e*, nr. IV 1956–1957, p. 966.

<sup>3</sup> Pío Baroja: *Obras completas*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, vol. IV, p. 326.

face atât criticul cât și cititorul... Excelența romanului rezidă, fără îndoială, în forța și puterea de convingere a viziunii pe care o oferă, a vocii care vorbește și, de asemenea, a acelei construcții arhitecturale care se impune prin ea însăși, revelând anumite proprietăți ale spațiului imaginar.

## XXIV Romanul plin de patos

*Căutarea unui criteriu estetic. – Construcția poetică a romanului, jocul artistic al temelor. Materie și manieră, subiect și „stil”. – Dubla seducție a romanului. – Justețea tonului, „canto”-ul personal, pateticul muzical. – Autorul și subiectul său: romancierul în ceasul sincerității.*

*Definiția romanului: o creație literară care folosește povestirea pentru a exprima altceva. – Talent și geniu în roman: o artă totală.*

Paul Valéry spunea că unele monumente vorbesc, iar altele *cântă*. Cazul romanului e, la urma urmelor, asemănător: romanul devine astfel o *artă*, ca arhitectura sau ca poezia...

Dar unde e acea muzică, unde e acel „patos”? ne vom întreba. Acea muzică nu e prea diferită de *încântarea artistică* pe care o găsim în *Simfonia a șaptea* sau în *Cântarea celui Neiubit*. Mai mult decât de materie, adică de volumele arhitecturale, de sunetele muzicale, de cuvintele poetice, ea depinde de o anume *rânduire* a materiei respective, de *ritmul* pe care i-l imprimă creatorul.

În acest sens, nu există nici o deosebire între roman și poezie. „Romanul este un poem care se citește, după cum romanul în versuri este un poem care se cântă.”<sup>1</sup> După părerea lui Michel Butor<sup>2</sup>, ca și după aceea a lui... Anatole France, poetul folosește „cuvinte curente, dar le alătură într-un mod particular, care le dă un sens nou, o strălucire nouă. Combinându-le într-o manieră inedită, izbutește să exprime prin mijlocirea lor ceea ce limbajul comun era incapabil să exprime... Poetul acționează astfel nu numai asupra cuvintelor, ci și asupra frazelor, căci există un anume ritm în succesiunea frazelor și tocmai acesta impresionează atât în *Tristețea lui Olympio* cât și în *Un anotimp în infern*.

Și nu se poate oare conferi un ritm nu numai frazelor, ci unor conversații întregi, unor episoade, unor scene „romanești”, unui șir de evenimente? Romancierul „compune” atunci un fel de simfonie sau de cvartet, a căror materie, în sensul larg al cuvântului, rezultă din evoluția intrigii ori a sensibilității, nu din mișcările melodice. A înlănțui aceste mișcări, a stabili între ele raporturi armonice, de fugă, de contrapunct, iată *arta* romancierului, atât de asemănătoare cu aceea a muzicianului, a poetului, a arhitectului, a pictorului. În toate domeniile e vorba de a crea raporturi de valori, acorduri sau disonanțe în cadrul unei *compoziții* vaste. *Război și pace* își datorează măreția înlănțuirii motivelor și temelor: „Înfățișarea caracterelor, turnura unei situații, forța unui peisaj ori a unui mediu (...) fixează ritmul unei opere.”<sup>3</sup> Ca și muzica, romanul este o desfășurare absolută, „timpul... fiind în multe cazuri unicul personaj”<sup>4</sup>.

Geniul românesc este deci un aranjament muzical, patetic, imaginativ, seducător, al unei materii romanești întâmplătoare: „Totul sau orice poate servi drept temă unei opere romanești.”<sup>5</sup> Am putea crede deci că există o „artă a romanului”, care se învață așa cum se învață „arta fugii”. Și, fără îndoială, o asemenea artă există de vreme ce romancierii gustați de marele public o folosesc, după cum există și o metodă utilă de a preda desenul sau armonia: „A compune un roman e o artă ce se poate învăța și care va putea fi, până la un punct, predată întocmai cum se predă ziaristica oricărui student la litere înzestrat cu imaginație.”<sup>6</sup>

Totuși, la fel ca și în pictură sau în muzică, aceste exerciții școlare nu sunt suficiente pentru crearea unei capodopere. Fiindcă, întocmai ca orice artă, romanul pare a răspunde, o dată făcut, unei formule perfecte, unei „ecuații romanești”. Dar, datorită *incidenței materiei romanești (autor și subiect) cu algebra romanească*, formula nu poate fi utilizată decât o singură dată...

\*\*\*

Valoarea unui mare roman, forța de emoționare și reușita lui artistică par astfel independente de *subiect*; ele depind numai de bogăția, forța și originalitatea *cântecului românesc*. Totul depinde de arta de a opune valori, de a crea acorduri, contraste și raporturi între personaje, evenimente, locuri și episoade. Arta din *Mănăstirea din Parma* este o fugă între indivizi și societate, între ambiție și dorința de a fi fericit;

<sup>1</sup> Interview d'Anatole France dans Le Cardonnel et Ch. Vellay: La Littérature contemporaine, Mercure de France, 1905, p. 7.

<sup>2</sup> În următoarele două paragrafe rezum o conferință a lui Michel Butor, *Romanul și poezia*, publicată în *Les Lettres nouvelles*, februarie, 1961, pp. 47–65. Genul particular al conferinței mi-a îngăduit să citez din text, luându-mi libertatea de a-l condensa.

<sup>3</sup> Pierre Kaufmann în *Problèmes du roman (Confluences)*, p. 255.

<sup>4</sup> Mariano Baquero Coyanes: *Problemas de la novela contemporánea*, Madrid, Ateneo, 1956, p. 28.

<sup>5</sup> Léon Bopp: *Esquisse d'un traité du roman*, Gallimard, 1935, p. 117.

<sup>6</sup> Marcel Barrière: *Essai sur l'art du roman*, Champion, 1931, p. 12.



patru teme – Fabrice, Sanseverina, Mosca, Clélia – ale căror variațiuni sunt încântătoare; întregul e susținut de o mișcare simfonică amorsată de intrarea francezilor în Milano și de Waterloo, apoi de farmecul personal al laitmotivului Fabrice...

Reușita ține aici de *jocul artistic* al temelor și nu de temele ca atare; ele s-ar rezuma la o ecuație, la o combinație matematică a elementelor din roman, unde elementele n-au importanță prin ele însele... Doar că, pe de altă parte, *această ecuație n-ar putea fi găsită decât cu aceste elemente și pornindu-se de la aceste elemente...* Materia romanului nu are nici un rol în perfecțiunea lui, dar numai pornind de la *această materie* s-a putut atinge *această* perfecțiune. Ea nu va putea fi dobândită prin aplicare la o materie diferită. Orice mare roman își datorează frumusețea unei *formule* – mai mult sau mai puțin conștient elaborată –, fără a exista însă o formulă generală a romanului. Precisă și matematică în fiecare caz, formula e diferită în fiecare caz.

În această privință, formula creației artistice se desparte de formula legilor fizice. Legea căderii corpurilor e totdeauna aceeași, indiferent de corpurile la care se aplică; ecuația ritmului românesc, sau a muzicii românești, e de fiecare dată nouă, alta pentru fiecare subiect și pentru fiecare creator. Explicația este evidentă: în fizică există trei sau patru factori; în creația artistică există câteva mii.

În acest sens marile romane, a căror „compoziție” patetică și magistrală se impune, pot aparține tuturor școlilor; valoarea lor universală lasă loc, de altfel, tuturor nuanțelor gustului personal. Arta lui Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy este indiscutabilă, dar îl poți prefera pe Debussy lui Wagner sau invers. Tot așa, *Moș Goriot*, *Mânăstirea din Parma*, *Război și pace*, *Idiotul*, *Ulise*, *Condiția umană*, *Omul fără însușiri* se prezintă drept opere a căror armonie interioară și, în consecință, a căror bogăție rețin prin forța și complexitatea raporturilor sugerate, prin ritmul mișcărilor românești care se încrucișează; totuși poți prefera *Ulise* lui *Moș Goriot*, sau invers, așa cum îl poți prefera pe Debussy lui Wagner.

Căci a face din roman o „compoziție” nu înseamnă a-i înlătura *conținutul*. Arta românească nu poate fi redusă la darul de a face diferite aranjamente pe marginea unui subiect oarecare. Acest dar e legat, la fiecare creator, de *materia* tratată. Darul „compoziției” la Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy, depinde de anumite *acorduri* care constituie „materia” lor. Matisse e patetic și magistral când pictează trandafiri, Rouault când pictează figuri torturate; dacă Matisse ar fi fost pus să picteze chipuri angoasate, iar Rouault – trandafiri proaspeți în fața unei ferestre deschise, nici unul dintre ei n-ar mai fi avut nici un dar al „compoziției”, al emoției, al ritmului... Nu ni-l putem imagina pe Balzac făcând un reportaj metafizic asupra revoluției din China, și nici pe Malraux scriind memoriile unor tineri căsătoriți....

*Ritmul*, caracteristică a artei, pur teoretic în principiu, este asemănător unei esențe platoniciene ori unui raport matematic; acest ritm nu se poate inventa, nu se poate *încarna* decât în condiții cu totul singulare și precise de fiecare dată. Nu vom regăsi *niciodată* ritmul artistic din *Război și pace*; el presupune un anume stadiu social și un anume individ, Rusia șerbilor și a nobililor de la mijlocul veacului al XIX-lea și pe acel conte, Lev Tolstoi, mistic, plin de naturalețe și aristocrat totodată, deznăstă și de socialism și de naturalism.

Astfel, falsa problemă a „subiectului” sau a „materiei” românești este eliminată, după cum tot atât de ușor ea poate fi eliminată și din artele plastice. Valoarea unui roman nu se datorează subiectului și materiei lui, dar fără *acest* subiect, fără *această* materie, romanul n-ar fi putut fi ceea ce este. Arta nu rezidă în subiect, dar depinde de subiect.

Căci artistul a știut să-și aleagă materia românească.. De aceea nu putem separa *niciodată* *subiectul de artă*. Romanul cel mai abil, cel mai sincer chiar, cel mai „inspirat”, cel mai „personal” pălește la a doua lectură dacă autorul nu a tratat un subiect care să fie al *său*, iar studiul cel mai precis, cel mai viu, cel mai adevărat, rămâne doar un „document”, nu un roman, dacă nu și-a găsit o muzică și un ritm care să facă din el altceva decât un tablou bine compus.

Prin patosul lui artistic, un roman trebuie să-și „depășească” subiectul, deși subiectul îi este *indispensabil*. „Romanul, dintre toate artele cel mai asemănător vieții, nu există cu adevărat decât atunci când imaginea ce ne-o propune rezultă dintr-o nesupunere plină de îndrăzneală față de înjoncțiunile vieții.”<sup>1</sup> *Moș Goriot* e altceva decât un studiu social, *Crimă și pedeapsă* – altceva decât urmările unui fapt divers, *Jurnalul unui preot de țară* – altceva decât jurnalul unui preot de țară. Așa cum, în mod evident, un tablou de Matisse e altceva decât descrierea exactă și chiar plăcută a unei cafele.

\* \* \*

În orice romancier există deci două elemente: geniul său pentru compoziția „muzicală”, patetică,

<sup>1</sup> Nelly Cormeau: *Physiologie du roman*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1947, p. 219.

algebrică și pasiunea pe care o dovedește în tratarea anumitor subiecte. Nu depinde de el să separe aceste două elemente: romancierul nu își poate fixa și crea arta decât în propria ei *materie*.

*Cititorul suferă și el o dublă seducție.* Pe de-o parte, cititorului îi place un roman perfect, un roman al cărui ritm, armonie, contrapunct să-l încante. Pe de altă parte, ca și romancierul însuși de altfel, poate prefera anumite teme romanești, anumite tehnici, un anumit material uman. Există amatori de romane exotice, de romane sociale, psihologice, de tehnică narativă, de tehnică sofisticată, există chiar și amatori de romane polițiste...

De aici diversitatea gusturilor, care nu exclude câtuși de puțin recunoașterea unei arte independente față de gusturile personale. Admirăm măiestria și strălucirea cu care Rubens pictează cai și trupuri de femei – chiar dacă în realitate nu ne simțim de fel atrași de cai și nici de blondele trupeșe; acolo, nu mai vedem cai și femei, ci doar nuanțe blonde și roșcate, ritm, linii, emoție. Rubens nu ne emoționează prin *subiecte*, ci prin acea mișcare patetică și plină de ardoare, muzicală am putea spune, care depășește subiectul. Dar, evident, dacă suntem amatori de peisaje, Poussin ne va seduce pe o linie mai „personală”.

Tot așa, putem fi atrași de sumbrul și perfectul *Cuib de vipere*, fără a ne fi pe plac sentimentele crude și morbide sau gustul cremenii de armă din *Speranța*: putem fi atrași de ele ca de o algebră interioară și fascinantă a frământării psihologice sau a acțiunii virile, chiar dacă frământarea psihologică și acțiunea virilă nu ne interesează.

Astfel, fiecărui cititor i se oferă un dublu registru: al pasiunii personale față de un anumit „subiect”, o anumită „tehnică” – atracție superficială corespunzând temperamentului și formației sale – și al fascinației exercitate de insistența operei ce și-a găsit ritmul, un ritm pe care-l impune unei teme străine auditoriului. Această fascinație „impărtială” constituie în mod evident singura definiție posibilă a romanului *valabil*: cel care își exercită forța de seducție asupra unui cititor căruia „materia” și „subiectul” îi sunt indiferente.

\*\*\*

Ne place deci să auzim *cuvântul potrivit*. Nu are importanță faptul că adevărurile astfel scoase la lumină se contrazic. Deși incompatibili, Stendhal și Bernanos sunt reuniți în adevărul și precizia *marelui roman*. Le putem opune ideile, concluziile, așa cum în viață acceptăm păreri contradictorii, dar nu vom înceta să ne lăsăm convinși și de unul și de celălalt...

Astfel, romanul de excepție se impune printr-un adevăr, printr-o exactitate și un patetism definibile obiectiv: ele decurg din acordul dintre mijloacele unui om și ceea ce el voia să exprime: „În definiția lui cea mai largă, un roman este o impresie personală asupra vieții; ea îi conferă în primul rând valoarea, mai mare sau mai mică potrivit intensității impresiilor încercate de creator.”<sup>1</sup>

Într-adevăr, forța cărții nu rezidă niciodată în subiect, nici chiar în ideile-forță, ci în tonul fericit și just – indiferent de tehnica folosită – care exprimă temele și intențiile respective. Marele roman se afirmă prin această justete, și tot ea e cea care îl definește, după cum spunea Goethe: „Romanul este o epopee subiectivă în care autorul își ia libertatea de a zugrăvi universul în felul său. Totul e să știi dacă are un fel al său. Restul vine de la sine”.

\* \* \*

Astfel, „aceste ființe vii (...), aceste evenimente (...) nu își datorează realitatea vreunei reconstituiri, oricât de abile, ci emoției *scriitorului*.”<sup>2</sup> Conținutul unui roman are prea puțină importanță. Tonul e cel care reține. Se poate povesti orice istorie, originală sau demodată, adevăratul romancier se recunoaște după sunetul propriu. Cu romanul lucrurile se petrec ca și în pictură, unde adevărul nu rezidă în subiect, ci în stil. Prin stil nu înțeleg scriitură – ar existe, atunci, gramaticieni și stiliști, nu romancieri – ci înțeleg „maniera”, *canto*-ul personal al autorului. N-are importanță subiectul tratat de Rembrandt, e *un Rembrandt*. Zâmbim la acele comentarii asupra simfoniilor lui Beethoven care ne explică una dintre mișcări printr-o furtună în pădure; nu e, bineînțeles, nici furtună, nici pădure, e Beethoven. Mă îndoiesc deci că un adevărat roman poate fi în primul rând o narațiune. E tonul, maniera și stilul pe care romancierul a știut să le dea oricărei povestiri. E posibil ca Julien Sorel să fie un personaj ingrat; cu toate astea Stendhal a știut să găsească tonul potrivit pentru a vorbi despre el. Numeroase romane ale lui

<sup>1</sup> Henry James: *The Art of Fiction*, London, Hart-Davis, 1948, p. 62.

<sup>2</sup> Bernard Grasset: *Sur l'inspiration romanesque*, în *Le Temps*, 6 mai 1932.

Bernanos sunt prost compuse, dar tonul lui Bernanos transformă stângăciile tehnice în adevăruri fulgerătoare; în gândirea lui Camus există contradicții, tonul lui Camus le rezolvă însă implicit.

Această reușită prin care câteva cărți se impun așa cum se impune *Simfonia a șaptea*, doar câteva de altfel, – de pildă *Don Quijote*, *Robinson Crusoe*, *Mănăstirea din Parma*, *Idiotul*, *Război și pace*, *Condiția umană* – această reușită romanească se situează în mod evident dincolo de toate certurile de școală, ea părând a fi chiar independentă de tehnică, precum și de intențiile romancierului. „Dacă romancierii noștri au demonstrat ceva, ei au demonstrat că romanului, contrar părerilor superficiale, îi e foarte greu să se dispenseze de perfecțiune. E vorba, bineînțeles, de o anumită perfecțiune, care nu e totdeauna formală.”<sup>1</sup>

Un anume patetic ce depășește pateticul, așa cum muzica depășește melodia, marchează uneori o operă care până atunci nu se remarcase prin nimic, nici prin temă, nici prin ideile autorului, nici prin mijloacele folosite. El pare a se naște dintr-o convingere fericită, dintr-un acord perfect între creator și subiect. S-a descoperit, cu totul întâmplător, că ceea ce Stendhal visase atunci când a conceput *Mănăstirea din Parma* corespunde foarte exact unui anume dozaj de entuziasm, generozitate și duritate care îl stăpânea în epoca respectivă. Imaginația abundentă, amănunțită și întrucâtva severă a lui Daniel de Foe era, în 1719, exact ceea ce trebuia pentru a da o formă perfectă istoriei lui Robinson. Cu un dram de moralism în plus, cartea ar fi fost plictisitoare; cu un dram de fantezie în plus, ar fi devenit banală; o umoare ceva mai puțin obsesivă ar fi lipsit-o de forță. Pentru a ne convinge, n-avem decât să citim *Robinsonadele*...

Dar oare, în realizarea unei capodopere, să nu fie vorba decât de concordanta deplină între concepție și realizare? S-ar părea că aceasta este o chestiune care ține de talent și nu de un hazard divin. E adevărat că talentul realizează această concordanță, o realizează chiar destul de des. Dar acordul despre care vorbim are două forme: una dintre ele se datorează abilității, măsurii, înțelepciunii. Simțim atunci că autorul își stăpânește subiectul și mijloacele, că opera lui e perfectă, totul e chibzuit cu justete, totul se satisface în mod deplin. *Mașina de explorat timpul* de Wells, *Marcheloup* de Gene-voix. Acestei perfecțiuni îi lipsește grăuntele de nebunie. Nebunia și pateticul se nasc, dimpotrivă, atunci când acordul între temă și cel care o creează și o execută nu se stabilește în funcție de abilitate, ci în funcție de rezonanță.

E, fără îndoială, imposibil de a prevedea, de a calcula și de a stabili premeditat și sigur această rezonanță, aceeași, în fond, cu rezonanța vocii. În general, vorbele oamenilor sunt mai mult, sau mai puțin potrivite, frazele și discursurile lor au un „efect” mai mare sau mai mic; dar i se întâmplă fiecărui om să găsească uneori „tonul” potrivit. Cutare individ, mai mult sau mai puțin interesant, spune pe neașteptate câteva cuvinte care izbesc, câteva fraze care i se potrivesc și al căror sunet e nealterat... Tot așa, pentru fiecare scriitor virtual există fără îndoială un subiect – o schemă a romanului unde personajele și frazele au și început să palpitate – din care va face o operă irecuzabilă, sensibilitatea, imaginația, chiar mijloacele de expresie și vocabularul său fiind făcute anume pentru acest subiect, pentru acest roman. Cei mai mulți nu își „găsesc” subiectul, se învârtesc în jurul lui, sau își impun altele... Totuși se întâmplă ca unul dintre romancieri să „cadă” pe schema de imaginație și de ton care răspunde foarte precis virtualităților sale și nu e nimic ciudat în lucrul acesta, deoarece, conștient sau inconștient, fiecare o caută...

Totul se petrece ca în psihanaliză, unde fiecare individ trebuie să-și găsească drama din copilărie – cauza complexelor sale. Dar nu e de loc necesar să apelăm la psihanaliză, decât dacă o facem cu titlu de metaforă, întrucât motivul românesc al fiecărui individ nu e un mister îngropat în subconștient și nici impus de zei. El e pur și simplu schema de invenție și de expresie care convine ideilor, imaginilor, experienței, limbajului omului respectiv. Nimic misterios aici, în afară de faptul că, având în vedere complexitatea unui om, e imposibil să calculezi și să definești cu precizie motivul românesc ce i s-ar potrivi, doar hazardul îngăduind unora să-l găsească, fără a-l căuta cu tot dinadinsul. De altfel, se poate spune că romancierii buni, romancieri de talent, „aproape” și-au găsit „genul”; defectul lor constă adesea în faptul că s-au mulțumit cu acest *aproape* care este suficient și adesea preferabil pentru o reușită literară și comercială. Dacă un om este mai exigent, sau dacă are mai mult noroc, se trezește în fața unei mai juste aproximații; el scrie atunci o carte mare, care nu e totdeauna imediat recunoscută ca atare.

Nu deținem de altfel nici un mijloc de a o recunoaște decât prin puritatea tonului, ceea ce, în limbajul nostru actual și în termeni radiofonici, vom numi *sintonizare* perfectă, ca și cum temele românești posibile ar fi o confuzie de unde în eter, impunându-se sintonizarea unei surse de emisii fără bruiaj, fără interferențe. Nu e vorba, desigur, de justetea și proprietatea limbajului, nici chiar de abilitatea povestitorului sau de interesul narațiunii. E vorba ca vocea care povestește această narațiune – voce

<sup>1</sup> Albert Camus: *Problèmes du roman (Confluences)*, p. 192.

deplin acordată conținutului emotiv sau metafizic al respectivei narațiuni – să fie emoționantă, pură, fără ca puritatea ei să devină mecanică, să fie convingătoare fără a fi discursivă. În viață, acordul dintre om și vorbele sale e rar și el n-a existat decât la câțiva naivi, la câțiva înțelepți, la câțiva sfinți. Nimic surprinzător în faptul că în literatură e la fel...

\* \* \*

De-a lungul unei lungi istorii am putut defini romanul modern: o creație literară care se folosește de o povestire pentru a exprima altceva. Mai puțin lesnicioasă era însă stabilirea unui criteriu de valoare și, așa cum în mod obișnuit se dorește, a unui principiu de judecată. Deoarece, așa cum nota Maurice Blanchot, *marele* roman, cel care devine operă de artă, se definește prin calități exact *inverse* celor care conferă valoare producțiilor romanești curente: „Romanul, astfel înțeles, se afirmă solitar și tăcut, izolat de acea enormă cantitate de cărți scrise cu talent, ingeniozitate și generozitate, în care cititorul recunoaște vitalitatea unui gen inepuizabil.”<sup>1</sup> Valoarea artistică a *Mănăstirii din Parma* nu stă în continuarea, ci în negarea *Misterelor Parisului*; *Omul fără însușiri* nu e o carte mai reușită decât *Familia Desmichel* de Thyde Monnier, ci exact contrariul ei...

Orice critic – inclusiv și mai ales acel „critic” care e cititorul – trebuie să apeleze, când se află în fața unui „roman”, la două criterii opuse: ori consideră cartea drept un divertisment, un document, o experiență, ea furnizându-i, într-o formă plăcută, armonioasă, ușor asimilabilă, un material pe care îl va găsi astăzi, într-o formă inferioară, în magazine; ori vede în roman o încercare de creație absolută, derutantă, insistentă, suverană, cum e o simfonie sau un poem dificil.

Cărțile din prima categorie se vor citi frecvent, cu pasiune, dar vor fi rareori recitite: celelalte, dacă ești fie prin profesie, fie prin gust un „delicat”, le păstrezi ca pe un regal dificil pentru o perioadă bine determinată de liniște și de meditație.

Între aceste două categorii, linia de demarcație rămâne șovăielnică; de altfel Homer, Rabelais, Hugo, Tolstoi aparțin ambelor categorii... Și prin ce altceva am putea începe un „curs” într-o universitate populară – în acel an de studii literare ce ar trebui consacrat, de liceele noastre, romanului, singura hrană comună – dacă nu prin citirea, discutarea și studiul atât istoric cât și românesc al lui Rabelais, al romanelor *Roșu și negru*, *Sylvie*, *Război și pace*, *Familia Thibault*, *Speranța*, chiar dacă n-am face-o deoat ca pe o inițiere în istoria și cristalizarea literară, și, totodată, ca pe un „test” pentru diferitele grupe caracterologice de elevi? Or, același program, aceiași „test” îngăduie de asemenea definirea și clasarea – dacă nu orientarea – celui mai cultivat spirit... Numai în acest din urmă caz se amestecă ușurința lecturii, antrenamentul care constituie cea mai elementară seducție a genului și exigența morală sau ritmul estetic care-i conferă calitatea artistică și realmente umană.

Pretutindeni, de altfel, cele două seducții romanești sunt distincte: o exigență excesivă și o complezență vulgară. Operele respectabile ale esteților sau ale tehnicienilor – de la Virginia Woolf la Robbe-Grillet – pretind, pentru a fi citite, o convertire a rutinei și a obiceiurilor gândirii și sensibilității. Invers, romanul pitoresc, documentar, psihologic sau social întărește aceste rutine prin istoriile de familie și subțirelele drame amoroase, înfundând cititorii în universul mărunț al flecărelilor, al vulgarității, al „vieții” și al actualității...

Există deci, teoretic vorbind, chiar fără a ne referi la formele cele mai populare și nici la cele mai sofisticate, doi poli de seducție ai romanului ce corespund dualității existente în el, între originile („povestirea”) și ambițiile lui.

Dar oare nu se întâmplă așa cu orice artă completă, cu orice artă vie? O artă unde mediocritatea și abilitatea nu își fac loc e o artă moartă, cum e astăzi poezia. Deoarece romanul continuă să reprezinte totalitatea omului modern, de la el trebuie să așteptăm totul: acel amestec de superior și inferior, de artă și de producție curentă, caracteristic pentru orice formă vie de expresie. Tocmai prin acest contrast și prin această promiscuitate – în care istoria și gustul vor face de bine de rău o selecție – se afirmă acea activitate mai mult sau mai puțin creatoare în care omul occidental, luând drept pretext „ficțiunea” imaginativă, a vrut să plaseze ce avea mai bun în el însuși, adică expresia banală a nevoilor sale și expresia elevată a destinului său.

Florența, 1959–1962–1963

<sup>1</sup> Maurice Blanchot: *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 133.